



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS MODERNAS
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE LICENCIATURA EM LETRAS
LICENCIATURA EM LÍNGUA INGLESA

EMELYNE STEFÂNIE LISBOA LEITE

**A mente que narra:
leitura metaficcional de *The Daydreamer*, de Ian McEwan**

João Pessoa – PB
2019

EMELYNE STEFÂNIE LISBOA LEITE

**A mente que narra:
leitura metaficcional de *The Daydreamer*, de Ian McEwan**

Trabalho de conclusão de curso (TCC)
apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras,
da Universidade Federal da Paraíba, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Licenciado.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a. Lucia Fatima Fernandes Nobre

João Pessoa – PB
2019

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

L533m LEITE, Emelyne Stefânie Lisboa.

À mente que narra: leitura metaficcional de The Daydreamer, de Ian McEwan / Emelyne Stefânie Lisboa Leite. - João Pessoa, 2019.
60 f. : il.

Orientação: Lucia Fatima Fernandes NOBRE.
Monografia (Graduação) - UFPB/CCHLA.

1. metaficção. 2. ficcionalidade. 3. imaginação. 4. The Daydreamer. 5. Ian McEwan. I. NOBRE, Lucia Fatima Fernandes. II. Título.

UFPB/CCHLA

EMELYNE STEFÂNIE LISBOA LEITE

**A mente que narra:
leitura metaficcional de *The Daydreamer*, de Ian McEwan**

Defesa Pública de TCC em:


João Pessoa, 09 de setembro de 2019

BANCA EXAMINADORA:



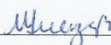
Profª Drª Lucia Fatima Fernandes Nobre - UFPB

(Orientadora)



Prof. Dr. Jeová Rocha de Medonça

(1º Examinador)



Profª Drª Maria Luiza Teixeira

(2º Examinador)

Profª Drª Daniella de Luna Freire

(Suplente)

João Pessoa – PB

2019.1

A book about daydreaming is bound to be, by extension,
a book about writing.

Ian McEwan

RESUMO

Os estudos das narrativas metaficcionais mostram-se, evidentemente, relevantes para o entendimento da construção ficcional, uma vez que tendem a revelar o processo de escrita através da própria diegese. Nesse sentido, o romance *The Daydreamer* de Ian McEwan distingue-se por representar a criação de narrativas ficcionais através da imaginação. A fim de examinar como a metaficção é construída na narrativa de *The Daydreamer*, a presente pesquisa fundamenta-se nas teorias definidoras da metaficção postuladas por Linda Hutcheon, Patricia Waugh e Gustavo Bernardo. Os objetivos específicos desta pesquisa consistem em analisar quais são os recursos metaficcionais que compõem o romance e examinar como tais recursos dramatizam o processo de escrita. Com esse alvo em vista, constatamos que a narrativa pode ser dividida em dois níveis: o linguístico e o estrutural diegético, os quais apresentam alguns recursos viabilizadores da metaficcionalidade na obra. A análise destes recursos nos permitiu enxergar como a metaficcionalidade pode ser construída com o manuseio da língua e da diegese para produzir efeitos na leitura, como sonoridade, repetição e ironia, ou representar a transição entre dimensões, ou suscitar uma leitura crítica ou, ainda, representar o processo de criação e de interpretação da narrativa, ao evidenciar o fazer escritural. A imaginação, por sua vez, como tema central em *The Daydreamer*, espelha a construção ficcional do romance.

Palavras-chave: metaficção; ficcionalidade; imaginação; *The Daydreamer*; McEwan.

ABSTRACT

The studies of metafictional narratives is evidently relevant for the understanding of fictional construction since they tend to reveal the writing process through its own diegesis. In this sense, Ian McEwan's novel *The Daydreamer* distinguishes itself by representing the creation of fictional narratives through imagination. In order to examine how metafiction is built in the narrative of *The Daydreamer*, this research is based on the defining theories of metafiction postulated by Linda Hutcheon, Patricia Waugh and Gustavo Bernardo. The specific objectives of this research are to analyze what are the metafictional resources that compose the novel and to examine how such resources dramatize the writing process. With this target in mind, we observed that the narrative of *The Daydreamer* can be divided into two levels: linguistic and diegetic structural, which present some viable resources for the building up of the metafictionality in the work. The analysis of these resources allowed us to see how metafictionality can be constructed through the handling of language and diegesis to produce effects on the act of reading, such as sonority, repetition and irony, or represent the transition between dimensions, or elicit a critical reading or, also, represent the process of creation and interpretation of the narrative, by making the process of writing visible. Imagination, in turn, as a central theme in *The Daydreamer*, mirrors the fictional construction of the novel.

Keywords: metafiction; fictionality; imagination; *The Daydreamer*; McEwan.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Braço de boneca, em “The Dolls”. Ilustrado por Anthony Browne	12
Figura 2 – William, em “The Cat”. Ilustrado por Anthony Browne	12
Figura 3 – Barry, em “The Bully”. Ilustrado por Anthony Browne	13
Figura 4 – Ladrão invadindo casa, em “The Burglar”. Ilustrado por Anthony Browne	13
Figura 5 – Bebê Kenneth, em “The Baby”. Ilustrado por Anthony Browne	13
Figura 6 – Última cena de <i>The Daydreamer</i> . Ilustrado por Anthony Browne	14
Figura 7 – <i>La Clairvoyance</i> de René Magritte (1936)	18

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: A METAFICÇÃO.....	15
1 DEFINIÇÃO DE METAFICÇÃO.....	15
1.2 METAFICÇÃO E PÓS-MODERNISMO.....	20
CAPÍTULO II: DESVELANDO A LÍNGUA.....	24
2 EIXO LINGÜÍSTICO.....	24
2.1 PARATEXTUALIDADE.....	24
2.2 INTERTEXTUALIDADE.....	28
2.3 JOGOS DE PALAVRAS.....	33
2.4 EXPRESSÕES DE TRANSIÇÃO.....	39
CAPÍTULO III: DESVELANDO A ESCRITA.....	46
3 EIXO ESTRUTURAL DIEGÉTICO.....	46
3.1 COMENTÁRIOS AUTORAIS.....	46
3.2 DIÁLOGO COM O LEITOR.....	49
3.3 DRAMATIZAÇÃO DO ATO DE ESCRITA E DE LEITURA.....	51
3.4 DESDOBRAMENTOS DE PAPÉIS E DA NARRATIVA.....	53
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	58

INTRODUÇÃO

O romance *The Daydreamer*, do escritor inglês Ian McEwan¹, publicado inicialmente pela editora Jonathan Cape em Londres no ano de 1994, embora seja considerado uma literatura para crianças, este romance encanta leitores de qualquer idade. Entretanto, em entrevista á revista francesa *Études britanniques contemporaines*, McEwan explica o motivo que faz seu romance causar admiração nos adultos. Sobre isso o escritor declara²: “Because it’s a celebration of daydreaming³, and therefore of the imagination”⁴ (*apud* ROBERTS, 2010, p. 77). Aqui, McEwan se refere ao fato de que o romance é constituído de pequenas narrativas criadas na mente do próprio protagonista, motivo pelo qual o romance suscita uma profunda discussão sobre o papel da imaginação.

Considerando que a imaginação, por sua vez, está intrinsecamente ligada ao ato da criação, visto que “imaginar é criar, inventar, gerar, fantasiar” (NOBRE, 2019, p. 14), entendemos que *The Daydreamer*, dentre seus principais atributos, possui em si uma dramatização do ato de escrita. Sendo assim, tal dramatização direciona nossa pesquisa fundamentalmente para o estudo da metaficção, uma vez que a consideramos como estética que permite a ficção falar sobre si mesma. Em outras palavras, compreendemos que uma obra metaficcional tende a mostrar o processo de criação da ficção.

Ao analisar textos metaficcionais, em seu livro *Narcissistic Narrative*, Linda Hutcheon observa que alguns deles são “diegetically self-conscious”⁵ (1984a, p.7), quando apresentam a si mesmos como narrativa, e outros possuem “an awareness of their linguistic constitution”⁶ (Ibid.), ao mostrarem-se como língua. Assim, entende-se que o fazer metaficcional em uma narrativa pode ser construído, tanto através de sua estrutura diegética quanto de sua forma linguística. Para Hutcheon, a metaficção pode ser definida como uma “fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”⁷ (Ibid., p.1).

¹ Ian Russell McEwan nasceu em Aldershot, Inglaterra, em 21 de junho de 1948. Tornou-se reconhecido inicialmente pela coleção de short-stories intitulada *First Love, Last Rites* (1975), que lhe garantiu o prêmio *Somerset Maugham* em 1976. Desde então, vários outros prêmios foram atribuídos à sua produção de obras literárias. Por exemplo, o prêmio *Whitbread Novel* (1987) pelo romance *The Child in Time*, bem como o *Man Booker Prize for Fiction* pelo romance *Amsterdam* em 1998, o *WH Smith Literary* pelo romance *Atonement* (2001), o qual foi adaptado para filme em 2007. A trajetória de McEwan também inclui escritos para televisão e rádio, como *The Imitation Game* (1980), *The Ploughman’s Lunch* (1983), *Last Day of Summer* (1984), e *The Good Son* (1993). Seu mais recente trabalho literário é *Machines Like Me*, publicado em 18 de abril de 2019 pela Jonathan Cape em Londres.

² Todas as traduções encontradas no presente trabalho são de minha autoria.

³ Em português a palavra ‘sonho’ pode ser usada com o significado de sonhar dormindo ou sonhar acordado. Neste trabalho, sempre usaremos o verbo ‘sonhar’ ou o substantivo ‘sonho’ no sentido de imaginar algo enquanto se está acordado.

⁴ “Porque é uma celebração do sonhar acordado e, portanto, da imaginação.”

⁵ “diegeticamente autoconsciente”

⁶ “uma consciência da constituição linguística”

⁷ “ficção que inclui dentro de si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística.”

Em vista disso, tomando como base a definição de Hutcheon para narrativas metaficcionais, analisaremos a construção da metaficcionalidade em *The Daydreamer* através do que chamamos de ‘eixos’, são eles: eixo linguístico e eixo estrutural diegético, para os quais vários recursos são utilizados de forma a construir a metaficcionalidade da obra. O eixo linguístico, abordado no segundo capítulo do presente trabalho, é composto pelos seguintes recursos: paratextualidade; intertextualidade; jogos de palavras e expressões de transição. O eixo estrutural diegético, analisado no terceiro capítulo, trata dos recursos: comentários autorais; diálogo com o leitor; dramatização do ato de escrita e de leitura e desdobramentos de papéis e da narrativa. Entretanto, antecede as análises da metaficcionalidade uma breve apresentação do romance *The Daydreamer*, a fim de auxiliar o leitor numa melhor compreensão da obra a ser analisada.

O romance *The Daydreamer*, constitui-se de prefácio, introdução e sete capítulos. Ao lançarmos um olhar sobre a obra completa podemos perceber que todas as partes constituintes no seu *corpus* tornam-se relevantes para a construção da sua metaficcionalidade. Esclarecemos que a edição usada em nossa pesquisa (McEWAN, 2000) abre o livro com um prefácio que apresenta palavras do próprio escritor. Logo após o prefácio temos uma introdução intitulada “Introducing Peter”, a qual mostra-se primordial para a compreensão geral do romance por apresentar as características do personagem principal Peter Fortune. Encontramos Peter, na introdução, com 10 anos de idade, vivendo com sua família, que é formada pelo pai, Thomas, pela mãe, Viola, e pela irmã que é três anos mais nova, Kate.

No início, o *setting* não nos é descrito nem definido. Porém, podemos logo concluir que o enredo se desenrola num país ocidental de língua inglesa, devido a descrição dos ambientes, bem como pelo nome dos personagens e por algumas situações específicas que os envolve, como o uso de enfeites de natal. Além disso, no último capítulo do livro encontra-se uma indicação clara de que a narrativa se passa no Reino Unido quando o narrador cita uma área chamada “Cornish coast”.

Ainda na introdução, a característica mais importante do perfil de Peter é apresentada: o ato de sonhar acordado desligando-se do que está ao seu redor, o que costuma trazer sérias consequências no convívio com as pessoas que o cercam. Assim, o livro apresenta as narrativas que são geradas na mente de Peter.

Outro ponto relevante é que a partir das informações sobre Peter e sua família, reveladas na introdução, o leitor pode seguir para qualquer um dos capítulos de forma saltada, visto que cada capítulo apresenta uma “narrativa curta fechada”; em outras palavras, não dependem de uma continuidade que os perpassa. Sobre a forma como pensou os capítulos, McEwan afirma:

“[...] I wanted self-enclosed, bedtime tales that would take twenty-five minutes to read.”⁸ (ROBERTS, 2010, p.77). De modo interessante, esta citação pode ser associada ao conceito de brevidade defendido por Edgar Allan Poe em seu ensaio *The Philosophy of Composition* (1846), como característica principal do conto buscando um efeito único. No entanto, os capítulos possuem correspondência entre si pelas temáticas centrais da imaginação e da transformação, e também pela passagem da infância de Peter para sua vida adulta, pois ao passo que avançamos para o final do livro podemos ver o amadurecimento do personagem.

Os títulos dos capítulos são condensados, pois resumem o principal elemento temático das narrativas curtas, “bed time tales” como afirmou McEwan. Às vezes, esse elemento é um vilão contrário a Peter; às vezes, é simplesmente uma circunstância que desencadeia experiências extraordinárias na mente do garoto, incluindo as metamorfoses. Na primeira narrativa, “The Dolls”, Peter imagina que as bonecas de sua irmã Kate possuem vida própria, as quais o atacam e desmembram o corpo dele, como o de um brinquedo. O segundo capítulo é intitulado “The Cat”, nele Peter encontra-se com dez anos e meio. Sua imaginação, dessa vez, o leva a trocar de corpo com o velho gato da família, William.

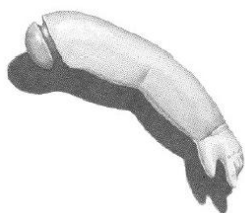


Figura 1 - Braço de boneca, em “The Dolls”.
Ilustrado por Anthony Browne.
Fonte: MCEWAN, 1994.



Figura 2 - William, em “The Cat”.
Ilustrado por Anthony Browne.
Fonte: MCEWAN, 1994.

No terceiro capítulo, chamado “Vanishing Cream”, Peter imagina que encontrou um creme capaz de fazer qualquer coisa desaparecer. Assim, o garoto imagina que toda sua família desapareceu ao passar o creme e, então, ele pode passar uma noite sozinho na casa com a liberdade de fazer o que quiser. A quarta narrativa, “The Bully”, apresenta Peter lidando com o valentão da escola chamado Barry Tamerlane, de quem todos tem medo. Entretanto, ao descobrir que Barry é um garoto comum e até gentil quando está em casa, Peter usa isso para desmascará-lo diante das crianças da escola.

⁸ “[...] eu queria contos fechados para a hora de dormir, que tomassem vinte e cinco minutos de leitura.”



Figura 3 - Barry, em “The Bully”.
Ilustrado por Anthony Browne.
Fonte: MCEWAN, 1994.

No quinto capítulo, “The Burglar”, Peter decide que ele mesmo vai pegar o ladrão que está assaltando todas as casas da sua rua. Motivado por esse desejo, Peter sonha que teve um encontro com o ladrão e que conseguiu detê-lo. No capítulo seis, “The Baby”, a família Fortune recebe a visita da tia Laura e seu bebê, Kenneth. Peter não gosta nem um pouco da presença do bebê na casa, até que imagina-se trocando de corpo com Kenneth. Ao sair do sonho, ele muda de opinião com relação ao primo.

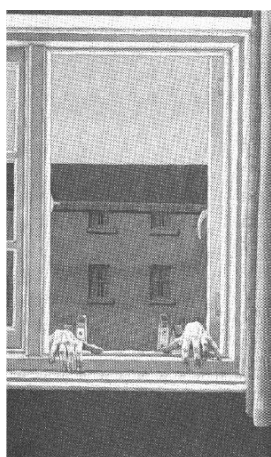


Figura 4 - Ladrão invadindo casa, em “The Burglar”.
Ilustrado por Anthony Browne.
Fonte: MCEWAN, 1994.



Figura 5 - Bebê Kenneth, em “The Baby”.
Ilustrado por Anthony Browne.
Fonte: MCEWAN, 1994.

A sétima narrativa intitula-se “The Grown-up”. Peter está com onze anos de idade quando viaja com sua família para a praia. Durante o feriado, Peter é instigado por pensamentos sobre

o mundo dos adultos e, então, sonha que tornou-se um deles, vivendo as experiências, responsabilidades e emoções de um famoso inventor.

A última cena de “The Grown-up” fecha o romance apresentando Peter diante do mar, enquanto atrás dele está os dois grupos que parecem dividi-lo: as crianças e os adultos. Peter encontra-se, mais uma vez, confundindo sua “realidade” com um sonho. “[...] he began to sprint towards the water’s edge. He felt nimble and weightless as he skimmed across the sand. I’m about to take off, he thought.”⁹ (p. 144). Esta cena parece colocar-se como um retrato da temática que se manifesta durante toda a narrativa: a imaginação. Além disso, alude à relação paradoxal entre sonho e realidade e, conseqüentemente, remete ao caráter metaficcional de *The Daydreamer*.



Figura 6 - Última cena de *The Daydreamer*.
Ilustrado por Anthony Browne.
Fonte: MCEWAN, 1994.

⁹ “[...] ele começou a correr na beira da água. Sentiu-se ágil e leve como se estivesse deslizando sob a areia. Estou prestes a decolar, ele pensou.”

CAPÍTULO I: A METAFICÇÃO

1 DEFINIÇÃO DE METAFICÇÃO

O *Novo dicionário da língua portuguesa* (FERREIRA, 1986) define o termo ‘meta’ como ‘mudança’, ‘além’, ‘posteridade’, ‘transcendência’, ‘reflexão crítica sobre’. Embora distintos, encontramos nestes termos sentidos que complementam-se adequadamente na concepção do fenômeno da metaficção (NOBRE, 2019, p. 41). Os termos ‘além’, ‘posteridade’ e ‘transcendência’ nos remete primeiramente a um aspecto da metaficção que é o de ultrapassar os limites da própria arte quando “transcende os limites fronteiriços da própria ficção, ao inserir no seu *corpus* tanto a teoria como a crítica” (Ibidem). Sendo assim, ao levar a ficção para além de suas fronteiras, a metaficção suscita uma ‘mudança’ no fazer artístico. Não somente isto, mas ao transpor seus limites a fim de falar sobre si mesma, a arte provoca uma ‘reflexão crítica sobre’ a própria identidade e “exige a participação ativa do leitor” (Ibidem).

Em *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Patricia Waugh aborda ‘meta’ como um termo necessário para explicar a relação entre a linguagem e o mundo ao qual ela se refere. Sendo assim, na ficção, o termo ‘meta’ explora a relação entre o mundo ficcional e o mundo que o transcende. Ao refletir sobre linguagem, Waugh (1984b, p. 3) afirma que essa se trata de um sistema independente e arbitrário, o qual não se limita a representar o mundo de uma forma simplória, isto é, coerente, significativa e objetiva. Dessa maneira, consideramos que a metaficção produz uma ficção complexa, nem sempre coerente ou de fácil leitura, uma vez que esta é formada através da linguagem.

Outrossim, derivado do latim ‘fictio’ (criação, escultura, modelagem), a palavra ‘ficção’ é frequentemente usada para designar uma obra artística que baseia-se na criação imaginária e/ou fantasiosa (NOBRE, 2019, p. 41). Logo, é comum sugerir-se que a ficção é o oposto da realidade empírica, no sentido de que aquilo que é criado na narrativa ficcional não existe e, portanto, trata-se apenas de ilusão ou fingimento. Entretanto, estudiosos como Patricia Waugh e Gustavo Bernardo conseguem enxergar além disso, posto que percebem a ficção como sendo uma ‘realidade’, ao contrário de ser apenas uma criação incompatível com esta. Ambos consideram que tanto a ficção quanto a realidade (habitualmente entendida como vida real) estão intrinsecamente ligadas à linguagem. De maneira que para Bernardo (2010, p. 59) “o que conhecemos como realidade não é mais do que um determinado discurso sobre a realidade”. Ou seja, o autor enxerga que a realidade, como a conhecemos, é construída a partir daquilo que dizem ser real, tendo sua origem na linguagem e no discurso, assim como a ficção.

Que o real exista não é a minha questão; logo, não posso dizer que tudo seja ficção. Meu argumento é: temos acesso ao real apenas através da mediação dos discursos; todo discurso elabora ficções aproximativas à realidade, portanto, todo discurso funda-se pela ficção; logo, todo discurso é ficcional (BERNARDO, 2010, p. 15).

Do mesmo modo, Waugh (1984b, p. 18) afirma que embora distinta da realidade do cotidiano, a ficção é um mundo verbal usado como meio ou instrumento para explicá-la, e a realidade do cotidiano, por sua vez, é nada mais que um outro tipo de discurso pois de forma semelhante também é ‘escrita’. Assim, podemos compreender que a diferença principal entre estes dois mundos, ficção literária e realidade, consiste em que o mundo da ficção literária seja inteiramente construído de linguagem verbal e se caracteriza por tentar explicar o mundo conhecido como real.

É através das relações entre tais aspectos que chegamos à definição de metaficção, que é a transcendência de fronteiras ficcionais quando a ficção pergunta sobre a própria identidade; a arte contendo teoria e crítica sobre si mesma; ficção como sendo uma ‘realidade’, ao contrário de ser a negação dela. Dessa maneira, ressaltamos que a metaficção acontece quando a ficção fala sobre si mesma, seja tentando explicar-se, criticar-se, recriar-se, enxergar-se ou a combinação destes fatores. Segundo Linda Hutcheon (1984a, p. 1), metaficção “is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity”¹⁰. A palavra *identity*, empregada pela autora, denota que a metaficção aponta obviamente para sua própria identidade, como se a narrativa metaficcional dissesse “isto é ficção”. Sendo assim, quando Hutcheon articula sobre *linguistic identity* traz à tona uma característica essencial da metaficção literária, que é revelar a narrativa como construção verbal, evidenciando sua essência ficcional e discursiva.

Waugh, por outro lado, define metaficção como “a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”¹¹ (1984b, p. 2). Observemos que há um destaque para a condição da ficção como artefato e, portanto, como um produto de trabalho mecânico. Ou seja, na concepção de Waugh, a metaficção expõe a ficção como construto (artefato), decorrente de escolhas feitas pelo autor. Por conseguinte, o processo de construção da ficção é imediatamente exposto, revelando-a como produto. Ao mesmo tempo, Waugh ressalta o complexo relacionamento entre ficção e realidade, visibilizado nas narrativas metaficcionais.

Por sua vez, ao buscar definir metaficção Bernardo afirma que “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou

¹⁰ “é ficção sobre ficção — que significa, uma ficção que inclui dentro de si mesma um comentário sobre sua própria narrativa e/ou identidade linguística.”

¹¹ “um termo atribuído à escrita ficcional que consciente e sistematicamente dirige a atenção para seu status como um artefato, a fim de evocar questões sobre o relacionamento entre ficção e realidade.”

contendo a si mesma” (2010, p. 9). Podemos observar que a definição de Bernardo amplia o termo para a característica inerente à estética, ao tratá-lo como fenômeno. De cunho mais filosófico, o autor usa o termo *autorreferente* para designar o atributo autorreflexivo da metaficção, para dizer que esta produz uma arte capaz de refletir a si mesma, como alguém que usa um espelho. Desse modo, Bernardo ressalta a possibilidade de desdobramento da narrativa, no sentido de que a narrativa metaficcional cria outra dentro dela mesma, num ciclo que tende a mimetizar o infinito ao passo que se reflete.

As definições de metaficção apresentadas pelos autores citados mostram focos diversos, todavia complementares. Temos assim, através de Hutcheon uma visão da metaficção centrada na linguagem, a qual revela a narrativa como construção verbal e, portanto, como ficção e discurso. Enquanto isso, Waugh apresenta a metaficção como um tipo de escrita que mostra a ficção como artefato, e foca também no vínculo entre ficção e realidade. Bernardo, entretanto, dirige seu conceito de metaficção para os aspectos da reflexividade e do desdobramento, ao mesmo tempo em que a enxerga como fenômeno estético que ocorre em vários tipos de arte, como cinema, fotografia, pintura e literatura.

Como acontece na metalinguagem, a metaficção propicia que a ficção se desdobre ou se multiplique internamente, englobando a si mesma, no momento em que gera perguntas reflexivas sobre a própria ficção. Entretanto, por se constituir de caráter investigativo, a metaficção arrisca a deparar-se com indagações para as quais ainda não há resposta. A esse tipo de indagações Bernardo dá o nome de ‘enigma’, uma vez que trata-se de perguntas que não se pode responder com certeza, ou não se pode responder de forma alguma. Assim, quando a metaficção gera perguntas para as quais não há resposta conhecida, faz com que o enigma que tenta desvendar não encontre um ponto final, como bem explana Nobre: “Em suma, a metaficção traduz uma estética politicamente engajada, não necessariamente com o esforço para apresentar soluções; mas, sobretudo, comprometida com o projeto de suscitar questionamentos e reflexões acerca do ser, dos sistemas, da arte, do mundo, e, enfim, da vida.” (2019, p. 74).

Ao se auto-investigar, a ficção denota uma busca por definir sua identidade, ou seja, a ficção busca o conhecimento de suas próprias minúcias através da metaficção. Segundo Bernardo (2010, p. 13), o enigma da ficção é “uma variante do enigma da identidade humana”. Este último se constitui de perguntas primárias sobre quem é o ser humano, embora não seja possível respondê-lo em sua totalidade ou mesmo em sua parcialidade, pois, segundo Bernardo, trata-se de uma tarefa que o ser humano não é capaz de realizar.

Posso responder à primeira de todas as perguntas – quem sou eu? Não, embora não consiga parar de tentá-lo. Se não consigo responder a pergunta tão simples, como responderei às demais perguntas fundamentais: de onde vim, para onde vou, o que estou fazendo aqui?

Ainda: quem é o outro, como é a realidade, o que é verdade? E ainda: por que preciso fazer perguntas? (BERNARDO, 2010, p. 13).

Assim, embora não consiga encontrar resposta para muitos de seus enigmas, o ser humano brinca entre os muros de um labirinto de perguntas. Da mesma forma, vemos os escritores metaficcionistas usarem a própria ficção para indagar sobre temas intrínsecos a esta, como quando uma ficção aborda a complexa relação entre real e imaginário, fato e mito, temas que nem sempre encontram resposta ou chegam a um ponto final. Como consequência, a ficção pode teorizar sobre si mesma enquanto faz ficção.

Patricia Waugh, ao pensar sobre ficção autoconsciente, afirma que por meio da metaficção os escritores exploram uma teoria da ficção ao passo em que a escrevem (1984b, p. 2). Desta forma, assim como o ser humano pergunta sobre a própria identidade e não consegue completar ou encontrar suas respostas, o fenômeno da metaficção acontece quando a ficção levanta inquietações sobre o que ela é ao passo que representa a incompletude através de respostas não alcançadas. Como argumenta Bernardo, o fenômeno da metaficção é “um dos mecanismos privilegiados de formulação ficcional de enigmas” (2010, p. 13), e ainda “quando não sabemos as respostas, nós as inventamos poeticamente. Em outras palavras, fazemos ficção” (2010, p. 6).

No século XIX era comum encontrar escritores, seguidores da escola Realista, que idealizavam representar em suas obras o mundo como ele é e/ou o que consideravam ser a verdade. Entretanto, segundo Bernardo, diferente da pretensão dos autores realistas que negavam a ficção criada, os artistas metaficcionais assumem que fingem, ao assumir a ficção como sendo ficção (2010, p. 94). O autor afirma que “a ficção não reproduz a realidade, antes levanta graves suspeitas sobre tudo aquilo que chamamos de realidade” (2010, p. 244). Tal revelação da ficção como sendo ela mesma e não fingindo ser realidade, acontece através dos paradoxos causados pela arte quando esta conversa com sua própria linguagem. Para exemplificar, Bernardo nos apresenta o quadro de René Magritte, chamado “A perspicácia”, no qual vemos um retrato do próprio Magritte finalizando a pintura de um pássaro enquanto olha para um ovo (2010, p. 86).



Figura 7 - *La Clairvoyance* de René Magritte (1936).
Fonte: www.renemagritte.org

Ao criar um quadro no qual o pintor está ele mesmo pintado enquanto pinta um outro quadro, Magritte consegue fazer sua arte refletir a si mesma, como se o artista e sua arte observassem a eles próprios de longe, e ponderassem sobre sua função. Esta característica reflexiva está bem arraigada na metaficção, ao fazer com que a ficção multiplique-se e provoque questionamentos sobre ela mesma. Sobre a reflexividade como inerente ao ser humano, afirma Nobre “trata-se da capacidade pela qual a mente volta-se sobre si mesma, tornando-se sujeito e objeto da mesma ação, gramatical e semanticamente falando” (2019, p. 38). Assim, ao passo que olha para si mesma, a ficção suscita no leitor de tal arte questionamentos que por sua vez são base para hipóteses e teorias. Waugh indica ter a mesma percepção quando diz que a metaficção busca questões interessadas em saber como os seres humanos refletem, constroem, e mediam sua experiência de mundo (1984b, p. 2).

Além disso, o quadro de Magritte toca num ponto inevitável para qualquer arte que se volta para dentro de si mesma, a ideia de ciclo é criada através da metáfora sobre o que é o início e o que é o fim, representada no pássaro e no ovo. Ao analisarmos, podemos dizer que em determinado momento tanto o ovo poderia estar dentro do pássaro como o pássaro dentro do ovo. A ideia de ciclo cria uma sensação de que início e fim estão ligados e buscam um ao outro interminavelmente. Bernardo remete ao conceito de ciclo como um aspecto da metaficção, ao explicar: “voltando-se para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo de toda a sua narrativa – o que a leva ao fim (no duplo sentido de objetivo e término) de toda a sua narrativa” (2010, p. 52).

A metáfora, assim como aparece no quadro de Magritte, consiste em outro aspecto da metaficção. As características de autoinvestigação, reconhecimento de si mesmo como ficção e reflexividade, presentes na metaficção, aparentam ser uma analogia ao que acontece na mente humana. Ou seja, tais características suscitam uma semelhança metafórica com a reflexão humana. Como afirma Bernardo, “a metaficção [...] constitui assim uma espécie de metáfora da própria consciência, que não será jamais linear, mas sempre labiríntica [...]” (2010, p. 38). Além disso, sendo o ato de indagar uma característica da metaficção, podemos entender que a metáfora está intimamente ligada a este, uma vez que o objeto metafórico “surge sempre no lugar de outra coisa, precisamente daquilo que não se sabe” (2010, p. 15). É exatamente sobre este ‘não se sabe’ que a metaficção mantém seu foco explorador, ao indagar sobre o que ainda é destituído de respostas absolutas. Voltamos assim, ao primeiro ponto apresentado aqui como característica metaficcional, a autoinvestigação. Diante do exposto, podemos afirmar que as características da metaficção se complementam e se entrelaçam para formar o que segundo Bernardo é um fenômeno estético.

Uma vez definida como fenômeno estético, encontramos na metaficção alguns recursos que atuam como mecanismos auxiliares na formulação da metaficcionalidade do texto. Em vista disso, este trabalho pretende abordar tais recursos dividindo-os em dois eixos, que são respectivamente:

linguístico e estrutural diegético. No eixo linguístico, apresentaremos os seguintes recursos: paratextualidade; intertextualidade; jogos de palavras e expressões de transição. No eixo estrutural diegético, abordaremos: comentários autorais; diálogo com o leitor; dramatização do ato de escrita e de leitura e desdobramentos de papéis e da narrativa. Estes recursos mostram-se úteis na construção do texto metaficcional e estão presentes na obra *The Daydreamer*, de Ian McEwan, que será analisada nos capítulos dois e três da presente pesquisa.

Ademais, ao passo que definimos a obra de McEwan como de cunho essencialmente metaficcional, estamos considerando, portanto, sua relação direta com a ideologia pós-moderna. Por este motivo abordaremos a seguir os aspectos do pós-modernismo e sua relação com o fazer metaficcional.

1.2 METAFICÇÃO E PÓS-MODERNISMO

Ao traçar o surgimento do pós-modernismo, o crítico Fredric Jameson explica que o termo é “[...] um conceito periodizante, cuja função é correlacionar a emergência de novos aspectos formais da cultura com a emergência de um novo tipo de vida social e com uma nova ordem econômica [...]”. Assim, Jameson atribui o início desse conceito ao período de pós-guerra, no fim da década de 1940 e início de 1950 (JAMESON, *apud* FERNANDES, 2009a, p. 302).

Sabemos que a tentativa de acurar uma definição simples para o termo ‘pós-modernismo’ mostra-se árdua, devido aos “extremely complex and difficult philosophical senses”¹² pelos quais vagueiam o termo (DOCHERTY, 1993a, p. 1). Além disso, a dificuldade de estabelecer uma definição para o conceito abrange o fato de que suas manifestações ainda são atuais e em desenvolvimento (FERNANDES, 2009a, p. 301). Por esse motivo, não objetivamos determinar uma definição exata do termo, mas a fim de construir uma visão do que seja o pós-modernismo na arte, buscaremos delinear algumas de suas características.

Em “Beginning to Theorize Postmodernism” (1993b), Linda Hutcheon caracteriza o pós-modernismo como sendo “fundamentally contradictory, resolutely historical and inescapably political”¹³ (p. 244). O aspecto contraditório encontra-se no uso de paradoxos, como por exemplo no diálogo entre formas antigas e novas formas de arte. De igual modo, o pós-modernismo é histórico, por ter a característica de revisar ou reler o passado. Entretanto, essa leitura é sempre feita de modo crítico, nunca como “a nostalgic return”¹⁴ (1993b, p. 245). Além disso, qualifica-se como político por adotar um engajamento ideológico, marcado pela descentralização da arte canonizada e pela recusa de padrões universais norteadores.

¹² “sentidos extremamente complexos e filosóficos.”

¹³ “fundamentalmente contraditório, resolutamente histórico e inescapavelmente político.”

¹⁴ “um retorno nostálgico.”

Além disso, Hutcheon expõe vários aspectos da arte que é típica do pós-modernismo; dentre eles, podemos citar uma forma de arte marcada pela urgência de se construir coisas novas, ao que Hutcheon chama de “the struggle of the emergence of something new”¹⁵ (1993b, p. 245). Como resultado desta luta, surge a fluidez nas fronteiras entre os gêneros artísticos, seja na literatura ou no cinema, por exemplo. Assim, podemos encontrar uma heterogeneidade de gêneros numa mesma obra, por exemplo, a coexistência dos gêneros fantasia, comédia e tragédia num mesmo filme, tornando-o indefinível e/ou até mesmo bizarro (1993b, p. 245). Outra importante característica da arte pós-moderna é o questionamento. Hutcheon liga esse aspecto às experiências políticas, sociais e intelectuais da década de 1960, que promoveram questionamentos sobre o que antes era considerado sistemático e uniformizado e, portanto, um alargamento dos limites conhecidos. Por conseguinte ao questionamento dos limites, encontramos no período pós-moderno o que Hutcheon chamou de ‘crise de legitimação’ como parte da condição do modo pós-moderno de viver (1993b, p. 249).

Desta forma, sendo a quebra de fronteiras uma forte concepção do pós-modernismo, muda-se também o foco da perspectiva artística. Hutcheon mostra-nos que surge então, na arte, o foco no que é “marginal” e excêntrico. A perspectiva artística não está mais fechada à narrativa homogênea, escrita por apenas um tipo de pessoa, como o narrador masculino, branco e ocidental, por exemplo. Da mesma forma, a ideia de comunidade, bem como a ideia de cultura, passam a ser descentralizadas, pois o local e o regional dissolvem-se na “vast global informational village”¹⁶ e fala-se sobre ‘culturas’ de forma plural (1993b, p. 252). Neste contexto, diferentes tipos de narrativa, com seus autores de gêneros e origens diversas, recebem importância. Não se espera mais que exista uma forma natural de narrativa que seja padrão, mas uma vez vista como construção, a narrativa é aberta para ser criada de diversas maneiras (1993b, p. 253). Nesse sentido, podemos afirmar que a arte pós-moderna “similarly asserts and then deliberately undermines such principles as value, order, meaning, control and identity”¹⁷ (RUSSEL, *apud* HUTCHEON, 1993b, p. 253).

Segundo Nobre, o fazer metaficcional se relaciona com o pós-modernismo por espelhar “a interinidade dos preceitos que regem a arte e, por analogia, o mundo, conscientizando o leitor a respeito do contexto em que este está imerso e do seu papel social dentro deste contexto” (2019, p. 73-74). Assim, é possível relacionar a metaficção contemporânea à ideologia cultural pós-moderna. Entretanto, é importante salientar que a metaficção não se classifica como uma forma de arte específica do pós-modernismo nem mesmo a única que se manifesta na literatura desta cultura. Até porque, segundo Fernandes, as manifestações do pós-modernismo revelam-se com “grande pluralidade de formas e conteúdos” (2009a, p. 301), o que nos impede de precisar uma estética pós-

¹⁵ “a luta da emergência por algo novo.”

¹⁶ “vasta massa de informação global”

¹⁷ “igualmente afirma e deliberadamente enfraquece princípios como valor, ordem, significado, controle e identidade.”

moderna “pois as experimentações com a linguagem têm sido uma das características marcantes deste período” (2009a, p. 303).

Diante do exposto, podemos citar como características da literatura na pós-modernidade: autorreflexividade, descentralização do sujeito, multiplicidade de perspectivas narrativas, interação entre ficção e não-ficção, multiplicidade de discursos, intertextualidade e criação de novos gêneros. Observando esta ordem, apresentaremos a seguir a definição de cada característica resumidamente.

A autorreflexividade, acontece na literatura quando a ficção examina a si mesma, seja em um exame sobre a própria obra ou sobre outra ficção (NOBRE, 2019, p. 44). Assim, a ficção provoca reflexões sobre sua própria configuração, ao expor a maneira pela qual é construída. De igual modo, podemos citar a descentralização do sujeito como característica da literatura pós-moderna. Sobre isso, Nobre explica que “o caráter da subjetividade está sob escrutínio no pós-modernismo”, por isso, “os conceitos tradicionais de perspectiva entram em declínio” (2019, p. 76). Sendo assim, tal concepção concede espaço para a publicação do que era considerado marginal, como por exemplo, a publicação de literatura produzida por grupos minoritários.

Nessa mesma perspectiva, a literatura pós-moderna permite que haja multiplicidade de perspectivas narrativas, ou seja, o ponto de vista pode ser emprestado de um personagem para o outro (HUTCHEON, 1993b, p. 250), assim como o narrador não precisa ser onisciente e único (WAUGH, 1984b, p. 13). Essa literatura recusa-se, então, a ser uma narrativa padrão, regada por um sistema universal que prioriza apenas uma voz narrativa. Como faz notar Hutcheon ao salientar que “no narrative can be a natural “master” narrative; there are no natural hierarchies, only those we construct”¹⁸ (1993b, p. 253).

Outra característica desta literatura é a quebra dos limites entre ficção e não-ficção, assim, temos figuras da vida real interagindo com personagens ficcionais, bem como fatos históricos sendo recontados sob um olhar crítico e de releitura. Nestes casos, autores metaficcionistas fazem uso de um novo tipo de paródia, como explana Nobre

[...] a paródia na metaficção não é mais concebida como um tipo de imitação cômica, e de menor estatura literária, que se contrapõe a uma obra literária anterior. A paródia é entendida como uma escrita palíndroma que funde autorreflexivamente a criação e a crítica, possui um caráter intencional e ideológico e incorre de modo analítico e metodológico na teoria do gênero e na história literária. (2019, p. 86).

Tal interligação entre história e ficção também provoca a multiplicidade de discursos, quando utiliza-se diferentes gêneros, como por exemplo jornalístico e científico, para construir a narrativa (2019, p. 75). Esta ligação entre textos suscita uma interna rede de intertextos, que também caracteriza a literatura pós-moderna. A intertextualidade pode aparecer internamente numa

¹⁸ “nenhuma narrativa pode ser uma narrativa “mestra” naturalmente; não há hierarquias naturais, apenas aquelas que nós construímos.”

obra, na relação entre textos inseridos dentro do próprio romance, ou entre a narrativa e seus paratextos (2019, p. 136), e externamente, ao dialogar com diversos tipos de arte, por exemplo, com televisão, cinema, música, pintura. Assim, a arte literária pós-moderna não se isola em sua forma, mas é transformada em diferentes formas, criando novos gêneros e uma proliferação de estilos. Cabe mencionar a combinação da literatura com as tecnologias atuais, que produziu novos gêneros como o blog e a fanfiction.

Com base nisso, podemos olhar para o romance *The Daydreamer* e encontrar traços notáveis da ideologia pós-moderna. Entre os aspectos da narrativa pós-moderna e metaficcional de McEwan, é possível apontar a quebra de fronteiras preestabelecidas. Por exemplo, as aventuras imaginárias do personagem principal Peter Fortune, suscitam amplamente a complexa discussão sobre os limites entre ficção e realidade. Ao passo que Peter, enquanto produto imaginário de McEwan, cria outro mundo imaginário dentro do dele. Assim, podemos correlacionar o romance à questões fundamentais do pós-modernismo que é a desconstrução de fronteiras padronizadoras e a pluralidade de interpretações que contrasta com a ideia de verdade única. Desta forma, é mediante os conceitos expostos aqui que analisaremos, no capítulo dois, a metaficção enquanto estética que configura o romance *The Daydreamer*, de Ian McEwan.

CAPÍTULO II: DESVELANDO A LÍNGUA

Ao analisar textos metaficcionais, em seu livro *Narcissistic Narrative*, Linda Hutcheon observa que alguns deles possuem “an awareness of their linguistic constitution”¹⁹ (1984a, p.7); em outras palavras, tais obras metaficcionais são caracterizadas por revelarem-se como língua. Logo, entendemos que a exposição da forma linguística é parte fundamental da construção metaficcional de uma narrativa.

Tendo isto em vista, o presente capítulo pretende analisar o modo como alguns recursos, pertencentes ao eixo linguístico, contribuem para criar uma narrativa metaficcional em *The Daydreamer*. Os recursos linguísticos encontrados nesta pesquisa são: paratextualidade, intertextualidade; jogos de palavras e expressões de transição, os quais serão respectivamente analisados a seguir. Portanto, este capítulo apresentará uma análise de como cada um dos recursos citados manifestam-se dentro do romance, bem como suas respectivas contribuições para torná-lo metaficcional. Objetivamos, assim, alcançar uma visão geral de como se configura o fazer metaficcional no romance de McEwan.

2 EIXO LINGUÍSTICO

2.1 PARATEXTUALIDADE

Ao simplificar a definição de paratexto, Gérard Genette o apresenta como “reforço ou acompanhamento” (2009b, p.9) do texto literário, sem o qual poderíamos considerar o texto “em estado nu” (Ibid.). Assim, tal acompanhamento, que são os paratextos, seria um “certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações [...]” (Ibid.). Consideramos que embora a noção geral de paratexto não seja complicada de compreender, seus usos podem contribuir expressivamente para a construção da metaficcionalidade de um texto. Neste caso, o paratexto é um recurso que permite criar sentidos na relação entre o texto narrativo e o mundo fora dele, gerando uma transcendência própria da metaficção. Dessa forma, analisaremos a seguir dois paratextos encontrados em *The Daydreamer*, que são: a Epígrafe e o Prefácio.

a) A Epígrafe

¹⁹ “uma consciência da constituição linguística”.

Ao iniciar um livro com a citação de outra obra, pretende-se tanto homenagear o autor mencionado, quanto fazer uma associação de temas e/ou ideias que ambos os livros abordam. Assim, a epígrafe que abre *The Daydreamer* busca inspiração na literatura clássica greco-romana. O trecho citado é parte das primeiras linhas do poema narrativo *Metamorphoses*, escrito pelo poeta romano Ovídio e publicado por volta do ano 8 d.C.. Convém, então, ressaltar a importância da epígrafe como instrumento do autor, para revelar particularidades sobre a identidade da obra. Neste caso, McEwan relaciona sua obra com uma tradição canônica, unindo-a à literatura clássica consagrada. Além disso, o autor indiretamente dirige-se a um leitor com nível sofisticado de conhecimento literário, o qual seria capaz de entender prontamente suas referências.

A epígrafe colocada por McEwan, na versão da língua inglesa, diz: “My purpose is to tell of bodies which have been transformed into shapes of a different kind (Ovid, *Metamorphoses*, Book One)”²⁰. Como o próprio título da narrativa de Ovídio prenuncia, sua temática concentra-se no fenômeno da metamorfose. As definições apresentadas pelo *Novo dicionário da língua portuguesa* (FERREIRA, 1986), propõem o termo ‘meta’ (do grego *metá*) como ‘mudança’, ‘transcendência’, e ‘morfo’ (do grego *morphé*) como ‘forma’. Assim, entendemos que ao tratar sobre metamorfose, Ovídio volta-se para o ato de mudança da forma, ou seja, de transformação corpórea.

Entretanto, ao falar de corpos humanos transformando-se em corpos de animais ou de coisas, como pássaros e pedras (NEURU, 1980, p. 1), Ovídio toca também no imaginário humano, uma vez que não é possível, ao leitor, enxergar tais coisas sem o auxílio da imaginação. Assim, podemos perceber que McEwan deixa-nos, desde a epígrafe, rastros que indicam o caminho para os principais temas presentes em *The Daydreamer*, que são imaginação e transformação.

Igualmente interessante é notar que a palavra “purpose”²¹ presente no verso de Ovídio, tem a função de evidenciar a intenção do escritor. Sendo assim, o sentido que acompanha a citação nos faz alcançar a intenção primária de McEwan, que envolve abordar a transformação da forma física no seu personagem principal, o garoto Peter Fortune. Ligado a isto, está também a exposição de uma transformação interna na personagem que ocorre na passagem da infância para a adolescência. Ou seja, vemos o autor aludir, igualmente, ao

²⁰ “Meu propósito é falar de corpos que foram mudados em formas de diferentes tipos (Ovídio, *Metamorphoses*, Livro Um).”

²¹ “propósito”

desenvolvimento da maturidade de Peter, que desenrola-se através de suas experiências de transformação do corpo.

Não obstante, além de aludir a corpos físicos que são transformados no plano da história narrada, o tema ‘mudança de formas’ pode nos levar a outras interpretações, que, por sua vez, estão ligadas à transformação do texto e do leitor. Nessa perspectiva, podemos pensar em mudança de formas literárias, isto é, no texto que é transformado sistematicamente até chegar a uma forma, um gênero. De igual modo, podemos refletir no aspecto estético, no qual um autor usa a língua para transformar a linguagem comum em linguagem poética, reelaborando a primeira para que alcance novos significados. Cabe notar que, nestes dois últimos casos, o que está em foco é a habilidade da literatura em metamorfosear a língua.

Outra possível interpretação, trata da transformação provocada no leitor através do contato deste com a literatura. Por exemplo, sabemos que o leitor é capaz de ponderar sobre o conteúdo do livro, participar de sua narrativa no ato de imaginá-la, e responder ao que leu de diversas maneiras, logo, ele pode ser transformado (metamorfoseado) pela leitura.

Sendo assim, ao escolher as primeiras linhas do clássico *Metamorphoses* como chave que abre *The Daydreamer*, McEwan indica várias características do seu romance. Em resumo, sua epígrafe faz ligação com uma literatura clássica consagrada, a qual, uma vez unida à linguagem simples da narrativa de McEwan, revela que o livro pode ser lido tanto por um leitor comum quanto por um leitor instruído. O tema central apontado pelo autor, transformação, permite-nos ir mais além do simples entendimento sobre personagens mudando de corpo. Em outras palavras, o texto nos remete ao uso da imaginação, que está presente em todo o romance. Por fim, a temática abordada abre espaço para uma interpretação sobre transformação de formas literárias, a qual se refere, de modo metaficcional, à própria construção literária.

b) O Prefácio

Tomamos como base para esta pesquisa a edição de *The Daydreamer* publicada pela Anchor Books, em janeiro do ano 2000. Assim sendo, encontramos na abertura do livro, o prefácio escrito pelo próprio autor, datado de 1995, no qual McEwan informa sobre a construção do romance, sua temática e sua relação com a tradição inglesa de literatura infantil.

O prefácio apresenta, desde o início, a voz autoral explicando sua própria escrita. McEwan informa que ao finalizar a produção de cada capítulo, ele os lia para suas crianças, o que nos leva à uma primeira pista sobre o romance: a possível leitura independente de cada

capítulo. Ao ler em voz alta para as crianças, McEwan resolve retirar alguns comentários autorais, o que afeta a escrita. Ele volta-se, então, para o ponto de vista de um adulto narrando a história, chegamos à segunda pista: um narrador adulto. McEwan confessa que este adulto, entretanto, nem sempre era ele mesmo, mas um outro adulto criado na sua imaginação, que lia as histórias para uma criança também imaginária. Vemos assim, que a ‘imaginação’ atrelada ao ato de criar narrativas, está presente como temática no livro, desde seu prefácio.

Ao idealizar o narrador adulto e o ouvinte criança, McEwan deixa claro sua pretensão de desenvolver uma literatura que agrade a ambos. Para tanto, o autor discorre sobre a estrutura de uma narrativa que poderia satisfazer os dois lados. Segundo o autor, uma literatura para criança envolve, dentre outras coisas, reviravoltas no meio e finais nem sempre felizes. Por sua vez, uma literatura apreciada por adultos envolve um pouco mais que mera simpatia pela narrativa, mas um deleite provocado pelo amor à arte e também à família, que permite tornar a leitura um ritual doméstico.

Sobre o público alvo, o autor confessa que *The Daydreamer* é um livro sobre uma criança, destinado primeiramente a adultos, porém escrito numa linguagem que crianças possam ler (p.9). Além disso, McEwan faz uma ligação entre sua própria escrita e a de dois escritores do modernismo: o americano Hemingway e o italiano Calvino (p. 9), os quais produziram obras que “exigem” um leitor conhecedor ou instruído da literatura. Por isso, McEwan afirma que uma “simple prose need not deter the sophisticated reader”²² (p.9).

Assim, entendemos que McEwan supõe pelo menos três tipos de leitores, um deles pode ser um leitor comum (que não conheça as referências colocadas pelo autor), o outro pode ser um adulto de leitura sofisticada (que reconheça tanto as referências quanto a metaficcionalidade da obra), e o terceiro poderia ser uma criança que aprecia narrativas curtas, cheias de aventuras. Através dessas escolhas, McEwan singularmente quebra paradigmas que exigiam uma separação entre literatura para crianças e outra para adultos. Encontramos, portanto, uma transcendência até mesmo na escolha do público leitor, o que se revela como sendo mais um aspecto essencialmente metaficcional da obra.

Após revelar tais intenções, o autor usa o espaço do prefácio para explicar sobre suas escolhas técnicas com relação a editoração do livro. McEwan afirma que desenvolveu duas versões de *The Daydreamer*, uma delas foi ilustrada a fim de agradar crianças, publicada na Grã-Bretanha e Estados Unidos. A segunda, editada de forma a mostrar-se mais sóbria, ou adulta, foi publicada em diversos outros países. Assim, o leitor de McEwan consegue

²² “[uma] prosa simples não precisa deter o leitor sofisticado.”

visualizar claramente, o motivo pelo qual as publicações deste romance foram feitas dessa maneira, em outras palavras, o leitor vê a construção do livro pois o autor a expõe.

Outro importante comentário de McEwan, feito no prefácio, reafirma sua escolha dos temas ‘imaginação’ e ‘transformação’ (p. 9), os quais são também encontrados na epígrafe. Sobre estes temas, o autor argumenta que a importância de ambos já tornou-se indiscutível, uma vez que imaginação está sempre presente no gosto de quem costuma ler, e transformação tem sido um tema bastante recorrente na literatura.

Portanto, consideramos que o prefácio de *The Daydreamer* desempenha uma função relevante na construção da metaficcionalidade do romance. Nele encontramos o próprio autor revelando informações sobre a feitura da obra, o que se constitui uma característica metaficcional. Como num quadro pequeno mas repleto de detalhes, vemos expostas as experiências do autor ao construir sua narrativa, obviamente a partir da imaginação. Vemos igualmente, seus pensamentos sobre o narrador e o ouvinte, sobre a escolha do público alvo e em como agradá-lo, sobre suas referências literárias, bem como sobre suas escolhas técnicas editoriais e temáticas. Dessa forma, o livro de McEwan já inicia desnudando o seu próprio processo de produção, ou seja, a construção da ficção.

2.2 INTERTEXTUALIDADE

Ao abordar intertextualidade, precisamos lembrar sobretudo da essência híbrida da literatura enquanto produto textual composto sempre pela relação, lembrança e/ou influência de outros textos. Como ressalta Samoyault (2008, p. 9) “é impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros [...]”. Esta característica, inerentemente relacional, já estava presente na definição de intertextualidade empregada por Gérard Genette, em seu livro *Palimpsestes* (1982), como “a presença efetiva de um texto em um outro” (*apud* Samoyault, 2008, p. 29).

Gérard Genette explicita três divisões ou subcategorias usadas para detalhar os aspectos da intertextualidade, são elas: a ‘citação’, que é a forma mais explícita e literal de intertextualidade, seja através de referências precisas ou não, e com o uso de aspas; o ‘plágio’, que é um empréstimo não anunciado porém ainda literal, seria uma forma menos explícita e menos padronizada; e a ‘alusão’, que é a percepção de que um enunciado faz relação a um outro, é ainda menos explícita e literal (1982, p. 8 *apud* Samoyault, 2008, p. 31). Entretanto, Samoyault apresenta a ‘referência’ como mais um aspecto da intertextualidade, que não foi

incluído por Genette. Segundo Samoyault a referência pode acompanhar a citação ou aparecer sozinha, porém sua aparência é bem mais sutil e ambígua, que a citação (2008, p. 50). Sobre isso, a autora esclarece: “[a] referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica” (Ibid.).

Sob este ponto de vista, consideramos que a intertextualidade tem uma importância incontestável para a construção do caráter metaficcional em *The Daydreamer*. Isto é demonstrado ao passo que a narrativa de McEwan conversa com outras ficções, resultando numa ficção que fala sobre ficção. Seu aspecto intertextual apresenta-se no diálogo de sua narrativa com textos de diferentes gêneros. Além do diálogo com textos externos e internos, McEwan também utiliza intertextos como meio de agradar uma pluralidade de possíveis leitores, a fim de conversar com os diferentes níveis de leitores da sua obra.

Ademais, não tencionando aprofundar a pesquisa sobre todas as possibilidades de intertextualidade em *The Daydreamer*, o presente trabalho focou sua análise em alguns intertextos presentes na narrativa, os quais demonstram relevância no alcance de um público plural, isto é, que pode ser singularmente formado tanto por adultos como por crianças.

a) Tamerlane

O quarto capítulo de *The Daydreamer*, “The Bully”, abre sua narrativa apresentando o personagem Barry Tamerlane em suas primeiras linhas. Para um leitor desatento, a menção do sobrenome Tamerlane, feita de forma corriqueira, pode ser considerada insignificante. Contudo, um leitor metuculoso e instruído é capaz de captar nesta menção um intertexto com o poema do escritor americano Edgar Allan Poe intitulado *Tamerlane* (1827). O poema trata-se de um monólogo dramático narrado pelo personagem Timur (Tamerlane), um conquistador turco que faz sua confissão a um padre no leito de morte.

O intertexto confirma-se ao passo que a ligação entre Barry e Timur torna-se evidente através de suas semelhanças de caráter. Em primeiro lugar, podemos citar a ambição como aspecto presente em ambas personalidades. Barry ambiciona obter tudo o que desejar, mesmo que seja algo pertencente a outra pessoa. Como comenta o narrador: “He wasn’t able to stop himself. His was a blind force. He sometimes seemed to Peter like a robot who was programmed to do whatever he had to do”²³ (p. 76). Assim também, no poema de Poe, vemos Timur conduzir sua vida através da ambição pelo poder e glória. Mesmo enquanto estava na

²³ “Ele não era capaz de parar a si mesmo. Era uma força cega. Algumas vezes ele parecia para Peter como um robô que era programado para fazer tudo que ele tinha de fazer.”

presença da mulher que amava, durante sua juventude, Timur divagava sobre poder e orgulho. Na velhice, lhe restava apenas uma lembrança tênue daquela que foi sua amada.

Outro aspecto presente em ambas as personagens é o poder obtido através da manipulação. Em “The Bully”, as ameaças são usadas por Barry como instrumento para fazer os colegas da escola lhe obedecer. Ao pensar sobre isso, Peter chega à conclusão que o poder de Barry só existe porque as pessoas ao redor dele o imaginam como um valentão: “*We do. We’ve dreamed him up as the school bully. He’s no stronger than any of us*”²⁴ (p. 84, grifo do autor). Assim, a narrativa de “The Bully”, mostra a identidade do valentão da escola como uma construção, feita pelos próprios colegas que o enxergavam como tal. Da mesma forma, a identidade do conquistador em *Tamerlane* é construída pela fama do seu nome.

Além disso, assim como Timur deixou de lado o amor e as alegrias da juventude para perseguir suas ambições, Barry deixa de lado as possíveis amizades para conseguir o que deseja e, juntamente com isso, ganha a reputação de valente. Interessante notar que ambos personagens apresentam um nível de arrependimento pelas relações sociais perdidas. Timur demonstra isso ao passo que lamenta um romance deixado para trás. Barry, por sua vez, parece prontamente arrependido ao passo que aceita Peter como amigo, logo após ter sido desmascarado por ele diante dos colegas da escola.

Diante disso, consideramos que o intertexto com o poema *Tamerlane* inegavelmente estabelece um diálogo entre as personalidades dos personagens Timur e Barry, o que faz do capítulo, “The Bully”, um texto rico para o leitor adulto, uma vez que seus significados vão além das margens da própria narrativa.

b) *Home Alone*

Outro interessante intertexto pode ser descoberto no quinto capítulo, intitulado “The Burglar”. Num estilo de ‘história de detetive’, essa narrativa fala de um ladrão que está roubando todas as casas da rua onde a família Fortune vive. Mais motivado pela curiosidade do que pelo medo, Peter imagina que consegue, por conta própria, descobrir a identidade do infrator e detê-lo.

Para isso, o garoto entende que precisa estar sozinho em casa, no dia em que pensa ser o mais propenso para acontecer o roubo. Peter, então, cria um plano bem elaborado para simular estar doente, a fim de faltar a escola.

²⁴ “Nós fazemos isso. Nós temos imaginado ele como o valentão da escola. Ele não é mais forte que qualquer um de nós.”

He could fake an illness, but he had to be careful. He had to pitch it exactly right. If he pretended too hard, one of his parents would take time off work to look after him. [...] On the other hand, if Peter didn't appear ill enough, he would be sent to school with a note excusing him from sports.²⁵ (McEWAN, 2000, p. 94).

Além disso, vivendo sob a expectativa de pegar o criminoso, Peter usa a imaginação para criar as mais diversas armadilhas que poderiam ser úteis em sua missão:

He daydreamed his way through trapdoors, a net that fell from the ceiling, a gold ingot covered in super glue, electric cable wired to door handles, imitation guns, poisoned darts, lassoes, pulleys and ropes, hammers, springs, halogen lights and fierce dogs, smokescreens, laser beams, piano wire and a garden fork. But Peter was not a fool. He knew perfectly well that all these ideas could work, but he also knew that, for an eleven-year-old, making them work was almost impossible.²⁶ (McEWAN, 2000, p. 96).

Com um olhar acurado sobre a situação que circunda Peter e sobre todo seu planejamento, podemos encontrar um intertexto excepcional entre “The Burglar” e o clássico filme estadunidense dos anos 1990, *Home Alone*²⁷. O filme exhibe Kevin como protagonista, um garoto de oito anos que protege, sozinho, sua casa contra dois ladrões. Para um leitor que é conhecedor das famosas armadilhas criadas por Kevin, não seria difícil fazer a ligação entre “The Burglar” e *Home Alone*.

As semelhanças incluem, ainda, o perfil dos protagonistas. Peter e Kevin são meninos entre oito e dez anos, vivendo em países de língua inglesa, envolvidos numa situação de perigo que normalmente é gerenciada por adultos, ao invés de crianças. Além disso, vemos nos personagens uma mistura de ingenuidade, que os leva a usar a criatividade infantil para resolver problemas, e uma considerável esperteza que os permite alcançar seus objetivos.

Uma vez que *Home Alone* é um filme classificado como sendo dos gêneros ‘comédia’ e ‘família’, entendemos que este pode ser conhecido tanto por adultos quanto por crianças. Sendo assim, enxergarmos nesse intertexto mais uma possibilidade de agradar ambos os públicos.

c) Canções de ninar

²⁵ “Ele poderia fingir uma doença, mas precisaria ser cuidadoso. Tinha que ser da maneira certa. Se ele fingisse demais, um de seus pais tiraria folga do trabalho para cuidar dele. [...] Por outro lado, se Peter não parecesse doente o bastante, ele seria mandado para a escola com uma nota que o dispensaria dos esportes.”

²⁶ “Ele sonhava passar por alcapões, uma rede que caía do teto, uma barra de ouro coberta de super cola, cabos elétricos ligados a maçanetas, armas de brinquedo, dardos envenenados, laços de corda, polias e cordas, martelos, molas, lâmpadas incandescentes e cães ferozes, cortinas de fumaça, raios laser, fio de piano e um garfo de jardim. Mas Peter não era bobo. Ele sabia perfeitamente bem que todas essas ideias podiam funcionar, mas também sabia que, para uma pessoa de onze anos, fazê-las funcionar era quase impossível.”

²⁷ Fonte: Internet Movie Database (IMDb): https://www.imdb.com/title/tt0099785/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1. Acesso em 31 de jul. 2019.

Diferentemente dos intertextos identificados nos capítulos quatro e cinco, que são respectivamente de cunho literário e cinematográfico, encontramos no sexto capítulo, “The Baby”, intertextos de gênero musical. Em certo ponto da narrativa somos apresentados a algumas canções de ninar, populares nos países de língua inglesa. Primeiramente, e de forma indireta, a narrativa nos aponta três canções: “[...] he would be tickled by songs with strange ideas that needed all his attention — a woman living in a shoe, a cow leaping over the moon, a cat in a well”²⁸ (p. 124). Essas canções são popularmente intituladas de *The woman who lived in a shoe* (GREEN, 1968, p. 144), *Hey Diddle Diddle* (Ibid., p. 147) e *Ding Dong Bell* (Ibid., p. 114). Além dessas, encontramos na última linha do capítulo, o personagem Peter cantando o verso “Baa baa black sheep, have you any wool...”²⁹ (p. 126), que é conhecida como *Baa, Baa, Black Sheep* (Ibid., p. 148).

A origem de tais canções, como a maioria das canções de tradição oral, é incerta. Entretanto, a letra das músicas colocadas por McEwan podem ser encontradas na coletânea de canções de ninar escrita por Percy B. Green, em *A History of Nursery Rhymes* (1968), originalmente publicada em 1899.

Três aspectos, voltados principalmente para o público infantil, denunciam a relevância destes intertextos: eles auxiliam na construção da verossimilhança na narrativa, criam a possibilidade de empatia entre o texto e o leitor e, além disso, tornam o texto culturalmente rico para a educação de crianças. Pensando nos países onde a versão ilustrada de *The Daydreamer* foi primeiramente publicada, Inglaterra e Estados Unidos (p. 9), acreditamos que McEwan considerava como prioridade o público infantil de língua inglesa. Assim, uma vez que as canções de ninar apresentadas em “The Baby” fazem parte da vivência infantil nos países de língua inglesa, crianças britânicas podem facilmente se identificar com elas.

d) Monte Rushmore

Ainda no sexto capítulo, “The Baby”, podemos constatar outro intertexto significativo no alcance dos possíveis públicos leitores de *The Daydreamer*. Vemos isso na ocasião em que Peter está no corpo do seu primo bebê, Kenneth. Ele enxerga o rosto de sua tia Laura

²⁸ “[...] ele ficaria satisfeito com canções de ideias estranhas que necessitavam de toda sua atenção — uma mulher morando num sapato, uma vaca saltando por sobre a lua, um gato num poço.”

²⁹ “Baa baa ovelha preta, você tem alguma lã...”

agigantado, por isso o narrador descreve: “She looked like one of those American presidents carved out of a mountain”³⁰ (p. 117).

Ao lermos a descrição do narrador, direcionamos nossa atenção, em primeiro lugar, ao monumento histórico que retrata os rostos de quatro presidentes³¹ norte-americanos, esculpidos no Monte Rushmore, nos Estados Unidos. Por ser um monumento amplamente conhecido, tal intertexto possibilita ser percebido por uma vasta gama de leitores.

Em segundo lugar, notamos que o monumento do Monte Rushmore aparece enfaticamente na narrativa do filme hollywoodiano *Richie Rich*, lançado em dezembro de 1994³², ano em que *The Daydreamer* foi publicado. Por conseguinte, alcançamos uma outra possibilidade de intertexto, produzida na leitura que é feita pelo leitor conhecedor do filme, o qual é capaz de identificar a relação entre a obra de McEwan e o filme *Richie Rich*.

Em terceiro lugar, cabe ressaltar que o filme *Richie Rich* é uma adaptação da série em quadrinhos de mesmo título³³, publicada entre as décadas de 1960 e 1991 com grande sucesso, pela Harvey Comics. Assim, interessa notar que no ano em que *The Daydreamer* foi publicado, tanto adultos quanto crianças poderiam reconhecer este intertexto dentro da narrativa.

2.3 JOGOS DE PALAVRAS

Dentre os recursos usados pelo escritor para construir a metaficção em *The Daydreamer*, destacamos três elementos que estão relacionados ao manuseio de palavras, são eles: sonoridade, repetição e ironia. A utilização destes elementos serve principalmente para criar um jogo de sentidos na narrativa e, como consequência, produz a ambiguidade. Segundo Nobre “[...] o contexto metaficcional é paradoxal e, logo, profundamente ambíguo” (2019, p. 111), e ainda, “sob o domínio da metaficção a ambiguidade das palavras e do discurso corrobora a construção da ironia textual” (Ibid. p. 114).

Ademais, é possível perceber que os jogos de palavras, enquanto recurso, provocam uma multiplicidade de significados que exige do leitor reflexão para alcançar o entendimento do texto, ao mesmo tempo em que gera a exposição da ficção como construção, uma vez que

³⁰ “Ela parecia um daqueles presidentes americanos esculpidos numa montanha.”

³¹ George Washington (1732 - 1799), Thomas Jefferson (1743 - 1826), Abraham Lincoln (1809 - 1865), Theodore Roosevelt (1858 - 1919): National Park Service. **Why These Four Presidents?**. Última atualização: June 22, 2018. Disponível em: <<https://www.nps.gov/moru/learn/historyculture/why-these-four-presidents.htm>>. Acesso em 30 de jul. 2019.

³² Fonte: Internet Movie Database (IMDb): https://www.imdb.com/title/tt0110989/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1. Acesso em 30 de jul. 2019.

³³ Fonte: Harvey Comics Database: <https://harveycomicsdatabase.fandom.com/wiki/Richie_Rich>. Acesso em 01 de ago. 2019.

chama atenção para seu *status* de língua. Portanto, podemos caracterizar tal recurso como atributo metaficcional, conforme a definição colocada por Waugh, de que a metaficção “draws attention to its status as an artefact”³⁴ (1984b, p. 2). Importante ressaltar que os aspectos analisados neste tópico não acontecem em todas as narrativas contidas no romance, entretanto, este fator demonstra a complexidade da obra ao passo que esta não se limita a repetir os mesmos recursos em todos os capítulos.

a) Sonoridade

No prefácio do romance, o escritor revela que durante o processo de escrita, costumava ler as passagens do livro em voz alta mesmo estando sozinho. Para tanto, ele imaginava a voz de um leitor adulto, lendo para um ouvinte criança. A atitude do escritor, aqui, pode ser considerada como um método de avaliação da narrativa. Ademais, McEwan parece indicar que sua preocupação volta-se para a forma como a narrativa flui sonoramente. “[...] I became more than usually attentive to the sound of an adult voice speaking each sentence”³⁵(p. 7). Assim, podemos inferir que a sonoridade da narrativa, sendo lida em voz alta, era um fator importante para o efeito que o escritor pretendia criar: “Ear and tongue, I wanted to please them both.”³⁶ (Ibid.).

Sendo assim, notamos três exemplos de uso da sonoridade que se sobressaem dentro da narrativa. O primeiro caso surge no capítulo inicial chamado “The Dolls”, quando a Bad Doll, uma boneca que Peter imagina ser maldosa, murmura insultos próprios de um vilão. Entre outras expressões de furor, encontra-se “Filthy custard!”³⁷ (p. 30). Neste ponto, é perceptível que a expressão proferida pela boneca é uma versão amenizada de ‘Filthy bastard’³⁸, a qual é geralmente usada como insulto e muito comum nos países de língua inglesa. Além disso, a pronúncia das palavras “custard” e “bastard” aproximam-se bastante, tanto no som quanto no ritmo, como podemos ver pelas transcrições fonéticas: /'kʌs.təd/ e /'bɑː.stəd/³⁹.

Esta troca de palavras é proveitosa para amenizar o significado do insulto original, considerado inapropriado para o público infantil, além disso, gera uma imitação cômica do palavrão. A comicidade está ligada ao significado da palavra “custard”, que por si só não poderia ser um insulto, uma vez que refere-se apenas a um tipo de comida. Assim, tal

³⁴ “dirige a atenção para seu status como um artefato.”

³⁵ “Eu fiquei mais atento que de costume ao som de uma voz adulta falando cada sentença.”

³⁶ “Ouvido e língua, eu quis agradar a ambos.”

³⁷ “Pudim imundo!”

³⁸ “Bastardo imundo”

³⁹ Cambridge English–Portuguese Dictionary, Cambridge University Press.
Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/>>. Acesso em 04 ago. 2019.

narrativa consegue transmitir, para o leitor criança, o fato de que existem palavras de insulto, que podem ser proferidas por pessoas quando estas estão com raiva, entretanto, a narrativa mostra isso sem precisar ensinar o palavão e comprometer a receptividade da mensagem.

É possível notar outro uso importante da sonoridade e do jogo de palavras no romance quando analisamos dois casos específicos. Notamos que McEwan se utiliza desses artifícios para construir a linguagem infantil dentro da narrativa. Um primeiro caso pode ser visto no capítulo quatro, “The Bully”, no momento em que algumas crianças da escola estão assistindo uma discussão entre Peter e o valentão Barry. Enquanto Peter revela os segredos de Barry em público, a plateia solta exclamações de surpresa e desdém: “‘Aaaaaaah,’ cried the crowd”⁴⁰ (p. 86). À medida que os segredos tornam-se ainda mais pesados, como a revelação de que Barry tem um ursinho de pelúcia encima da cama, a exclamação torna-se mais enfática. Vemos isso através do uso de maiúsculas, apesar da sentença permanecer a mesma. “‘AAAAAAAh,’ cried the crowd” (p. 86). Continuando a zombaria, as crianças cantam “[...] Lickle ickle Basy . . . teddy weddy [...]”⁴¹ (p. 86), num jogo de semelhança entre sons e palavras.

Um segundo caso pode ser visto no sexto capítulo, “The Baby”, no qual Peter é transformado em bebê, o que resulta na perda da sua habilidade de fala. Nessa situação, Peter tenta se comunicar com os parentes mas tudo o que sai de sua boca são barulhos inteligíveis. “‘Help me someone!’ he shouted. ‘Someone do something!’ But what came from his lips was a succession of clumsy ‘shhh’ sounds.”⁴² (p. 117). Dessa forma, o capítulo é repleto de diferentes combinações silábicas que demonstram os sentimentos do bebê através de sons. Quando o personagem tenta explicar que ele é, na verdade, Peter e não o bebê Kenneth, ouve-se: “‘Aaa, agooo amama.’” (p. 117); quando a comida lhe parece irresistível e ele quer alcançá-la a todo custo: “‘Aark, aark, aark!’” (p. 119); ou quando o Peter-bebê fica fascinado por algo que achou bonito e tenta mostrar para alguém, apontando para o objeto: “‘Eee ink aark!’” (p. 120).

Diante disso, é possível notar que ao manusear a sonoridade da língua e criar uma brincadeira entre palavras similares, as narrativas curtas de *The Daydreamer* permitem que o texto chame atenção para si mesmo como língua, o que denota seu aspecto metaficcional.

b) Repetição

⁴⁰ “‘Aaaaaaah,’ exclamou a multidão.”

⁴¹ Trata-se de uma combinação de sons semelhantes entre palavras, bem comum em cantigas infantis. Em língua portuguesa poderia se aproximar de “Pequenino nino Basy”. Basy é um apelido para Barry. “Teddy weddy” é um título usado para designar um urso de pelúcia, também em tom infantil.

⁴² “‘Alguém me ajude!’ ele gritou. ‘Alguém faça alguma coisa!’ Mas o que veio dos seus lábios foi uma sucessão de desajeitados ‘shhh’.”

Outro tipo de jogo de palavras encontrado em *The Daydreamer*, é a repetição de expressões ou de ideias, que pode ser encontrada no terceiro capítulo, intitulado “Vanish Cream”. No início da narrativa Peter está diante de um gaveteiro repleto de objetos quase inúteis, os quais não podem ser jogados fora e também não são totalmente necessários no momento. “[...] What was in the drawer was hard to define: things that had no natural place, things that had no use but did not deserve to be thrown away”⁴³ (p. 61). A expressão “thrown away”⁴⁴ é um exemplo significativo de repetição tanto pelo fato de que ecoa pela narrativa aproximadamente seis vezes, quanto pelo sentido que carrega. Como citado acima, “thrown away” aparece pela primeira vez com relação a objetos inanimados, os quais podem ser facilmente descartados depois do uso. Logo depois, a expressão surge de formas distintas porém com a mesma ideia, mais quatro vezes: com relação a uma peça de quebra-cabeças “What could you do with a single piece of jigsaw? But, on the other hand, did you dare throw it away?”⁴⁵ (p. 62); com relação a um rádio “But it was certain that the radio would never work, and never get thrown away”⁴⁶ (Ibid.); com relação a um pacote de sementes “[...] too old to plant, not old enough to throw away”⁴⁷ (p. 63); e quando Peter tem a ponta do dedo desaparecida por efeito do creme “His fingertip was not simply invisible. It had melted away”⁴⁸ (p. 64).

Entretanto, logo a frente na narrativa, a mesma expressão é empregada com relação à própria família de Peter, dando espaço para interpretações e questionamentos sobre relações familiares e seus sentimentos. “He stared at his family resentfully. You could do nothing with these people, but nor could you throw them away”⁴⁹ (p. 65). A partir disso, somos ligados ao segundo exemplo de repetição usado no capítulo, quando Peter decide fazer sua família sumir através do creme de desaparecimento. Antes de passar o creme em cada membro da família Peter reflete na relação de amor que os envolve, entretanto, no final de cada reflexão vemos a decisão de Peter surgir novamente. Sobre a mãe, Viola: “But he had made his decision, and she had to go.”⁵⁰ (p. 66); Sobre o pai, Thomas: “But Peter had made his decision, and his

⁴³ “O que estava no gaveteiro era difícil de definir: coisas que não tinham um lugar apropriado, coisas que não tinham utilidade mas não mereciam ser jogadas fora.”

⁴⁴ “Jogar fora”

⁴⁵ “O que você poderia fazer com uma única peça de quebra-cabeça? Mas, por outro lado, você ousaria jogá-la fora?”

⁴⁶ “Mas com certeza o rádio nunca iria funcionar, e nunca seria jogado fora”

⁴⁷ “[...] velha demais para ser plantada, mas não velha o bastante para ser jogada fora.”

⁴⁸ “A ponta do dedo dele não estava simplesmente invisível. Ela tinha derretido.”

⁴⁹ “Ele olhou ressentido para sua família. Não há nada que você pudesse fazer com essas pessoas, mas também não podia jogá-las fora.”

⁵⁰ “Mas ele tinha tomado sua decisão, e ela tinha que ir.”

father had to go.”⁵¹ (p. 67); E sobre sua irmã, Kate: “Still, he had made up his mind, and she had to go.”⁵² (p. 68).

Neste ponto, podemos entender que o sentido da expressão “thrown away” foi empregada como repetição de forma a reiterar fortemente o tema em “Vanish Cream”. Embora tais repetições sejam colocadas de forma sutil no romance, elas desempenham um papel crucial na metaficcionalidade do texto, uma vez que suscitam uma musicalidade na sua diegese, como uma espécie de refrão. Fator que remete a leitura, mais uma vez, às canções de ninar.

c) Ironia

A ironia, assim como a sonoridade e a repetição, é uma das características capazes de expor a língua na narrativa de *The Daydreamer*. Essa característica pode ser notada principalmente no quinto capítulo, “The Burglar”. Uma das personagens principais deste capítulo é uma velha senhora rica, chamada Mrs Goodgame, que apesar de carregar o adjetivo “bom” em seu sobrenome, possui uma fama desagradável entre as crianças. “She was one of those rare unhappy grown-ups who are profoundly irritated by the fact that children exist.”⁵³ (p. 92). A ironia implícita na personagem da velha senhora perpassa inclusive seu passado. O narrador conta-nos sobre uma bengala que foi roubada da casa de Mrs Goodgame, a qual pertenceu a seu bisavô, um famoso missionário que batia em crianças africanas com a tal bengala durante as lições bíblicas. “‘It was of great sentimental value!’ Mrs Goodgame wailed when she came round to tell the news to Peter’s mother. ‘It travelled round the world three times in the nineteenth century’.”⁵⁴ (p. 91 - 92). Dessa forma, a narrativa suscita uma crítica ao comportamento da figura do missionário cristão inglês do séc. XIX.

Além disso, outra ironia relacionada ao nome de Mrs Goodgame pode ser observada quando Peter a imagina como sendo o ladrão da rua. No início da narrativa, o garoto se esforça para entender como o ladrão escolhe as casas a serem roubadas, o qual parece agir a partir de um jogo de números bem elaborado. “Last night he did number eight, next week it will be number nine. But no, he would wait for three weeks, or four, and he would leapfrog to number eleven. Then he would come the very next day and rob number twelve.”⁵⁵ (p. 90 - 91).

⁵¹ “Mas Peter tinha tomado sua decisão, e seu pai tinha que ir.”

⁵² “Ainda, ele havia se decidido, e ela tinha que ir.”

⁵³ “Ela era uma daqueles raros adultos infelizes que são profundamente irritados com o fato das crianças existirem.”

⁵⁴ “‘Era de grande valor sentimental’ lamentou a Sra. Goodgame quando veio contar a notícia para a mãe de Peter. ‘ela viajou ao redor do mundo por três vezes durante o século dezenove’.”

⁵⁵ “Noite passada ele foi à número oito, próxima semana será a número nove. Mas não, ele esperaria por três semanas, ou quatro, então saltaria para a número onze. Então ele voltaria no dia seguinte e roubaria a número doze.”

Uma possível tradução do nome “Goodgame” pode ser apresentada como “Bomjogo”, portanto, notamos que um aspecto da ironia presente no nome está na sua ligação com o esquema de números desenvolvido pelo ladrão. Assim, é possível entender que a ironia subentendida no nome “Goodgame” suscita um manuseio de palavras e significados, dentre os quais o principal é a relação entre o bem e o mal expressa pela figura de uma senhora e de um missionário que não apresentam boas atitudes sociais.

Outro exemplo de ironia, apresentado no mesmo capítulo, é notado quando Peter finge estar doente para conseguir ficar em casa ao invés de ir para a escola. A principal parte do plano do garoto é convencer os pais de que não está bem. Neste ínterim, o narrador nos apresenta uma descrição da capacidade que Viola Fortune pensa ter, a de saber tudo sobre os filhos.

Viola Fortune prided herself on her deep understanding of her children. She knew their moods, their weaknesses, their worries and everything else about them far better than they knew themselves. For example, she knew when Peter or Kate were tired, long before they actually felt tired. She knew when they were really in a bad mood, even if they thought they were in a good one.⁵⁶ (McEWAN, 2000, p. 98).

Interessante notar que as afirmações “long before they actually felt tired” e “even if they thought they were in a good one” exercem a função de negar as sentenças anteriores, revelando ao leitor que Viola não está certa nas suas deduções. Dessa forma, o texto estimula uma espécie de suspeita com relação à tal habilidade materna. A ironia sobre Viola, enquanto conhecedora dos sentimentos dos filhos, torna-se ainda mais aparente quando a narrativa descreve sua percepção sobre a “doença” de Peter.

‘I think you might need an early night,’ Viola said. ‘I don’t think so,’ Peter said, but his mother noted wisely that he didn’t say it with the usual force. [...] He couldn’t fool me, she thought as she tiptoed away. He really isn’t well.⁵⁷ (McEWAN, 2000, p. 98 - 99).

A ironia, aqui, destaca-se pela palavra “wisely” e pela afirmação de Viola “He couldn’t fool me”, que se contrapõem a situação, uma vez que o leitor está ciente que Viola está sendo enganada. Podemos interpretar na ironia sobre Viola uma crítica ao comportamento parental de pensar que é possível saber tudo sobre os filhos ou nunca ser enganado por eles. Nestes

⁵⁶ “Viola Fortune orgulhava-se de ter um profundo conhecimento sobre seus filhos. Ela conhecia seus humores, suas fraquezas, suas preocupações e qualquer coisa sobre eles muito melhor do que eles se conheciam. Por exemplo, ela sabia quando Peter ou Kate estavam cansados, muito antes de se sentirem cansados. Ela sabia quando eles estavam realmente de mau humor, mesmo que achassem que estavam em um bom estado.”

⁵⁷ “‘Acho que você precisa ir dormir mais cedo’, disse Viola. ‘Eu acho que não’, disse Peter, mas sua mãe sabiamente observou que ele não falou isso com a força usual. Ele não conseguiria me enganar, ela pensou enquanto andava na ponta dos pés. Ele realmente não está bem.”

exemplos, vemos o uso de palavras e sentenças específicas que remetem a um significado diferente do que está escrito. Em outras palavras, a narrativa de “The Burglar”, encoraja o leitor a refletir sobre o texto até alcançar seu sentido, característica reconhecidamente metaficcional.

2.4 EXPRESSÕES DE TRANSIÇÃO

Sabemos que o romance *The Daydreamer* apresenta dois temas marcantes, são eles: transformação e imaginação. Exceto pela introdução intitulada “Introducing Peter”, todos os sete capítulos que se seguem contêm uma situação de metamorfose. Em outras palavras, o garoto tem seu corpo transformado em outro corpo, no estilo de Kafka em seu romance *A Metamorfose* (KAFKA, 1997). Entretanto, a narrativa deixa claro que todas as metamorfoses descritas só acontecem na mente de Peter, como criações imaginativas do protagonista. Tal fator não apenas provoca a inserção de uma ficção dentro de outra, como também representa o processo de construção da narrativa dentro da mente de uma pessoa.

Segundo Bernardo, a metaficção “trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (2010, p. 9). Assim, o romance de McEwan mostra-se de característica profundamente metaficcional por apresentar o paradoxo de ser composto por narrativas curtas que revelam a criação de outras narrativas. Dessa forma, encontramos em *The Daydreamer* a passagem de uma ficção para outra. Isto é, a narrativa perpassa a “realidade de Peter”, na qual ele vive sob as limitações da vida comum juntamente com sua família, e adentra a “realidade da imaginação do garoto”, na qual ele pode transformar-se em outros corpos e viver grandes aventuras.

Tal transição de uma realidade ficcional para outra pode ser notada através da organização de elementos linguísticos aqui chamados de “expressões de transição”, o recurso usado pelo escritor para produzir a passagem entre as ficções. Ao analisarmos esse movimento de passagem, encontramos quatro aspectos fundamentais, os quais atuam seguindo uma ordem para criar o efeito de transição. Denominamos tais aspectos respectivamente de ‘primeira ponte: da realidade para o sonho’, ‘o sonho’, ‘segunda ponte: do sonho para a realidade’ e ‘interrupção do sonho’, os quais serão analisados a seguir.

a) Primeira ponte

A primeira ponte trata-se de sentenças que precedem os sonhos de Peter. Estas descrevem o contexto ou a situação em que o protagonista se encontra no momento em que ele entra em seu mundo imaginário. Chamamos este aspecto de ‘ponte’ visto que faz a ligação entre o mundo “real” de Peter e seus sonhos.

Como já afirmamos, a introdução do livro, “Introducing Peter”, não fala sobre transformação, mas ainda assim, contém duas aventuras imaginadas pelo garoto, o que implica o uso da primeira ponte. Assim, encontramos desde a introdução, dois exemplos deste aspecto.

O primeiro exemplo trata-se da situação em que Peter está sentado em uma poltrona na sala de estar, e seu pai Thomas aproveita para usar a poltrona e o peso de Peter nela como base, para conseguir pendurar enfeites de natal num lugar mais alto. O narrador resume esta cena descrevendo: “Up on to the chair went Thomas Fortune, and away in his thoughts went Peter. He looked like he was doing nothing, but in fact he was very busy.”⁵⁸ (p. 13). Logo após descrever a posição dos personagens e o que estavam fazendo, o narrador apresenta-nos o sonho de Peter: “He was inventing an exciting way of coming down a mountain quickly using a coat hanger and a length of wire stretched tight between the pine trees.”⁵⁹ (p. 13). Assim, é possível entender que a descrição da cena funciona como uma transição entre o momento anterior ao sonho e o sonho propriamente dito, desse modo, a leitura oferece uma visão geral da relação entre duas ‘realidades’ e suas implicações. Neste caso, a implicação resultante de sonhar acordado naquele momento é a de que Peter esquece-se que o pai precisa da permanência dele ali e, então, levanta-se da poltrona:

Perhaps it was the mountain air that made Peter remember he was hungry. In the kitchen was an unopened packet of chocolate biscuits. It was a pity to go on neglecting them. As he stood up, there was a terrible crash behind him. He turned just in time to see his father fall head first into the gap between the chair and the corner.⁶⁰ (McEWAN, 2000, p. 13 - 14).

O segundo exemplo envolve uma situação em que Peter ficou como responsável por sua irmã mais nova na ida à escola. Para nos apresentar a cena das crianças se dirigindo ao local, o narrador descreve a posição delas dentro do ônibus e os sentimentos que Peter experimenta:

⁵⁸ “No topo da cadeira estava Thomas Fortune e longe em seus pensamentos estava Peter. Ele parecia estar fazendo nada, mas na verdade ele estava bem ocupado.”

⁵⁹ “Ele estava inventando uma forma emocionante de descer uma montanha rapidamente usando um cabide e um pedaço de arame bem esticado entre pinheiros.”

⁶⁰ “Talvez o ar da montanha tenha feito Peter lembrar que estava com fome. Na cozinha havia um pacote fechado de biscoitos de chocolate. Seria uma pena negligenciá-los. Quando Peter se levantou, ouviu-se um terrível estampido atrás dele. Ele se virou bem a tempo de ver seu pai cair de cabeça no espaço entre a cadeira e o canto.”

The bus came. They got on and sat downstairs. It was ridiculous sitting there holding hands, and there were some boys from the school about, so they let go of each other. Peter was feeling proud. He could take care of his sister anywhere.⁶¹ (McEWAN, 2000, p. 15).

Ao descrever o ambiente e os sentimentos do protagonista, o narrador prepara-nos para o sonho que Peter produzirá a seguir, uma vez que este parece ser desencadeado pelo misto de experiências e sentimentos do garoto: “Suppose they were alone together on a mountain pass and came face to face with a pack of hungry wolves, he would know exactly what to do.”⁶² (p. 15). Como no primeiro exemplo, Peter sofre as consequências de ter se deixado mergulhar num novo sonho quando deveria estar em alerta. Distraído com pelo processo de sonhar acordado, Peter desce do transporte sozinho esquecendo a irmã dentro do ônibus. Logo que percebe a falta de Kate, ele corre atrás do ônibus até encontrá-la na próxima parada onde ela, por esperteza, já tinha descido.

Através destes rápidos exemplos, podemos notar que a primeira ponte funciona como transição por detalhar o contexto em que Peter se encontra no momento em que começa a sonhar, isto pode envolver uma descrição do local, da posição dos personagens e do que eles estão fazendo. Esse detalhamento também inclui informações sobre as emoções e pensamentos de Peter, os quais auxiliam o leitor a entender o que poderia ter influenciado a criação do sonho. Além disso, os detalhes permitem uma visão geral da relação entre duas dimensões, no caso, a “realidade” de Peter e a ficção criada pela imaginação dele.

b) O sonho

O hábito de sonhar acordado é o traço mais marcante no perfil do personagem Peter, presente em todos os capítulos do romance. Algumas das características dos sonhos são: podem acontecer em qualquer ocasião, esteja Peter dormindo ou acordado; também pode fazê-lo perder a noção de tempo; e sempre provoca algum resultado. É perceptível que os sonhos do protagonista desempenham um importante papel na construção de umas das temáticas centrais que envolve o romance: a imaginação.

Ao analisarmos a primeira ponte, vimos que esta é usada para descrever o contexto em que o protagonista se encontra no momento em que começa a sonhar. Entretanto, o início do

⁶¹ “O ônibus chegou. Eles subiram e sentaram-se no andar de baixo. Era ridículo ficar ali sentado de mãos dadas, e havia alguns garotos da escola, então eles se soltaram. Peter sentia-se orgulhoso. Ele poderia cuidar de sua irmã em qualquer lugar.”

⁶² “Suponhamos que eles estavam sozinhos na estrada de uma montanha e ficaram face a face com uma matilha de lobos famintos, ele saberia exatamente o que fazer.”

sonho, ou seja, o momento em que Peter já saiu de sua ‘realidade’ é marcado linguisticamente na narrativa de *The Daydreamer*, principalmente de duas formas: usando palavras específicas que denotam uma ação mental, ou usando sentenças que descrevam ações consideradas impossíveis dentro da ‘realidade’ de Peter.

Para ilustrar o uso de palavras específicas, podemos citar novamente a cena da poltrona, na qual Thomas está usando como suporte a poltrona em que Peter está sentado, a fim de pendurar enfeites de natal. O narrador, então, nos apresenta o que está passando na mente do garoto:

He was inventing an exciting way of coming down a mountain quickly using a coat hanger and a length of wire stretched tight between the pine trees. He went on thinking about this problem while his father stood on the back of his chair, straining and gasping as he reached up to the ceiling.⁶³ (McEWAN, 2000, p. 13).

A palavra “inventing”, posta na primeira linha deste trecho, tem um papel crucial, pois marca a abertura da descrição de uma aventura imaginada por Peter. Entendemos que a palavra “inventing” denota primeiramente uma ação mental. Neste caso, ela indica que Peter está criando uma maneira de solucionar um problema imaginado na sua própria mente. Além disso, a palavra “thinking” reforça essa ação mental e dirige a atenção do leitor para o fato de que toda a ação está se passando dentro da mente do protagonista. Logo, a narrativa nos apresenta Peter criando mundos através de sua imaginação.

O momento em que Peter sai de sua ‘realidade’ também pode ser marcado por sentenças ou um grupo de sentenças, as quais descrevem ações que ultrapassam o que é considerado possível dentro do mundo ‘real’ de Peter. Em “Vanish Cream”, por exemplo, depois de descrever o contexto da narrativa, o narrador nos conta que a ponta do dedo de Peter desaparece quando ele toca no creme do desaparecimento. Este fator permite ao leitor compreender tal ação como pertencente à imaginação do garoto. “He withdrew his finger and yelped in surprise. His fingertip had gone. Completely vanished.”⁶⁴ (p. 64). Assim também, em “The Baby”, vemos uma descrição da mudança de perspectiva que Peter tem da sala de estar, ao passo que diminui de tamanho ao transformar-se em bebê. “The room began to brighten and turn floor-over-ceiling, and grow larger and larger [...]”⁶⁵ (p. 116). Dessa forma, a passagem narrativa do mundo de Peter para suas aventuras imaginárias fica claramente

⁶³ “Ele estava inventando uma forma emocionante de descer uma montanha rapidamente usando um cabide e um pedaço de arame bem esticado entre pinheiros. Continuou pensando sobre esse problema ao passo que seu pai, na parte de trás da poltrona, esforçando-se e ofegando, alcançava o teto.”

⁶⁴ “Ao retirar o dedo ele berrou de surpresa. A ponta do dedo tinha sumido. Desapareceu completamente.”

⁶⁵ “A sala tornou-se mais iluminada, e começou a girar e a ficar cada vez mais larga.”

marcada através de palavras que denotam uma ação mental ou de sentenças que descrevam ações impossíveis.

c) Segunda ponte

O aspecto que chamamos de segunda ponte trata-se de sentenças que ocorrem nos momentos finais do sonho e precedem a interrupção total destes. Neste ponto, vemos a narrativa fazer o caminho reverso, do sonho para a realidade de Peter. Sendo assim, a segunda ponte se refere a sentenças que descrevem o contexto ou a situação em que Peter se encontra no momento da interrupção.

Em “The Cat”, por exemplo, depois de viver algumas experiências no corpo de seu gato William, Peter encontra-se no mesmo cômodo e na mesma posição onde a transformação ocorreu.

As Peter lay there, trying to get used to his old body, he noticed a curious thing. The fire was still curling round the same elm log. He glanced towards the window. The sky was darkening. It was not evening, it was still late afternoon. From the newspaper lying near a chair, he could see that it was still Tuesday.⁶⁶ (McEWAN, 2000, p. 58).

Esta descrição da localização e da situação em que Peter se encontra precede o momento em que Kate entra correndo no cômodo seguida dos pais. Ao passo que os três familiares interagem com Peter, percebe-se que ele não está mais sonhando.

Um exemplo de segunda ponte também pode ser visto no capítulo três, “Vanishing Cream”. Ainda sonhando que um creme especial fez sua família desaparecer e que passou uma noite sozinho em casa, o garoto vai até o gaveteiro para procurar alguns objetos, a fim de construir uma armadilha para um suposto monstro surgido durante a noite. Logo o personagem está na mesma posição do início da narrativa, remexendo o conteúdo dentro da gaveta. “He was pushing aside a packet of birthday cake candle holders that had half melted last time they were used when he noticed his forefinger. It was all there! It had grown back. The effects of the cream had worn off”⁶⁷ (p. 72). O que sucede esta descrição é a volta de Peter para sua realidade quando Kate o chama para juntar-se à família no jardim.

⁶⁶ “Enquanto Peter estava ali deitado, tentando se acostumar ao antigo corpo, notou uma coisa curiosa. O fogo ainda queimava a mesma lasca de madeira. Ele olhou para a janela. O céu estava escurecendo. Não era noite, ainda era fim de tarde. Através de um jornal que estava perto de uma cadeira, ele pôde ver que ainda era terça-feira.”

⁶⁷ “Ele estava empurrando de lado um pacote de velas de aniversário que foram derretidas pela metade da última vez em que foram usadas quando notou a ponta do seu dedo. Estava tudo lá! Cresceu de volta! Os efeitos do creme haviam passado.”

Importante observar que esta segunda ponte parece ter caráter opcional, pois não aparece em todos os casos de sonho na narrativa. Para ilustrar, citamos uma das últimas cenas de “The Dolls”, na qual Peter está sendo atacado pelas bonecas e elas estão prestes a confiná-lo na estante quando o narrador acrescenta “But just then, Kate stepped into the room”⁶⁸. Só vemos uma descrição física de Peter depois que a interrupção é feita.

[...] and there was her brother, lying on the spare bed, playing with her dolls, all her dolls, and he was moving them around, and doing their voices. The only one not on the bed was the Bad Doll, which was lying on the carpet nearby.⁶⁹ (McEWAN, 2000, p. 37).

Dessa forma, consideramos que o caminho reverso que leva Peter de volta do seu sonho para o mundo em que vive, trata-se de uma organização linguística semelhante ao que acontece no início do sonho. As sentenças usadas para marcar este momento revelam-se igualmente descritivas sobre a localização e posição do personagem, entretanto, há mais ênfase em suas percepções sobre o que está ao seu redor ao passo em que ele retorna à consciência de sua ‘realidade’.

d) Interrupção do sonho

Cada narrativa de *The Daydreamer* só é finalizada depois que as aventuras imaginadas por Peter são interrompidas e alguma cena seguinte é descrita. A importância dessas interrupções parece se dá pela necessidade de mostrar as implicações dos sonhos na vida de Peter, mesmo que seja numa cena breve. Ao analisarmos os trechos finais das imaginações do protagonista, percebemos que, assim como acontece no momento inicial do sonho, essas interrupções podem ser percebidas linguisticamente através de sentenças ou palavras específicas. Além disso, as interrupções podem apresentar-se de maneira sutil ou abrupta.

Como exemplo de uma interrupção sutil podemos retomar a cena de “The Cat”, em que Peter volta ao seu corpo original depois de ter passado uma noite e um dia no corpo de um gato (metamorfose). “As Peter lay there, trying to get used to his old body, he noticed a curious thing. The fire was still curling round the same elm log.” (p. 58). Observando a expressão “he noticed a curious thing” podemos notar que esta é usada para marcar o momento em que Peter lentamente volta a perceber o mundo à sua volta. A palavra “notice” igualmente manifesta essa interrupção, considerando que o fato de notar algo que está fora do

⁶⁸ “Mas então, Kate entrou no quarto.”

⁶⁹ “[...] e lá estava o seu irmão, deitado na cama extra, brincando com suas bonecas, com todas elas, e ele as movia e fazia suas vozes. A única que não estava na cama era a Bad Doll, que estava caída num tapete próximo.”

sonho marca o primeiro contato na volta à sua ‘realidade’. Assim, a maneira sutil acontece sempre dentro de uma sentença longa e não tem o efeito de chamar muita atenção para o texto.

Por outro lado, a interrupção abrupta é construída através de termos que denotam uma mudança de ação inesperada, uma oposição imediata ao que estava acontecendo anteriormente. Essa interrupção abrupta faz a transição do sonho para a ‘realidade’ de Peter sem precisar passar pela segunda ponte. Em “Introducing Peter”, por exemplo, vemos uma interrupção abrupta durante o sonho que Peter tem dentro do ônibus a caminho da escola. Peter está profundamente envolvido por um sonho no qual imagina salvar sua irmã de lobos ferozes, mas seu sonho é interrompido por uma exclamação veemente.

Ridiculous! It was daydreams like this could make him miss his stop if he wasn't careful. The bus had come to a halt. The kids from his school were already getting off. Peter leaped to his feet and just managed to jump to the pavement as the bus was starting off again.⁷⁰ (McEWAN, 2000, p. 17).

A palavra “ridiculous”, enfatizada com um sinal de exclamação, marca uma interrupção abrupta por destoar do tom narrativo anterior, é uma expressão que quebra a continuação do sonho de forma inesperada. De igual modo, em “The Baby”, vemos a transformação reversa do Peter-bebê voltando ao seu corpo de menino. Nesse momento, a perspectiva de Peter muda gradativamente a medida que o cômodo fica cada vez menor porque ele está voltando a ser grande. Em seguida, o narrador acrescenta: “Suddenly, Peter found himself sitting in the chair, with baby Kenneth standing between his knees, trying to tell him something.”⁷¹ (p. 125). A expressão “suddenly” que denota uma ação súbita, denota um contraste com o efeito gradativo anterior, provocando a quebra do sonho rapidamente.

Dessa forma, podemos entender como se dá, linguisticamente, as interrupções das aventuras imaginadas por Peter, as quais aparecem de forma sutil, criando uma leve ilusão entre a fantasia de Peter e sua ‘realidade’, ou de forma abrupta, demonstrando o contraste entre o que é imaginado e o mundo ‘real’ do personagem.

⁷⁰ “Ridículo! Eram sonhos como esse que poderiam fazê-lo perder a parada se não tomasse cuidado. O ônibus fez uma parada. As crianças da escola já estavam saindo. Peter se levantou-se rapidamente e assim que conseguiu saltar para o asfalto, o ônibus já estava saindo novamente.”

⁷¹ “De repente, Peter encontrou-se sentado na poltrona, com o bebê Kenneth de pé entre seus joelhos, tentando dizer-lhe algo.”

CAPÍTULO III: DESVELANDO A ESCRITA

Além de constatar que a exibição da forma linguística é um meio para construção de uma obra metaficcional, Linda Hutcheon observou que o aspecto diegético igualmente contribui no fazer metaficcional da narrativa, quando permite que esta apresente a si mesma como narrativa. Por este motivo, Hutcheon comenta que algumas das obras analisadas por ela são “diegetically self-conscious”⁷² (1984a, p.7). Logo, entendemos que a construção metaficcional de uma narrativa não foca apenas na revelação da língua, mas na evidência do processo de escrita através de sua diegese.

Dessa forma, ao tomarmos como base o postulado de Hutcheon, podemos visualizar em *The Daydreamer* alguns recursos, aqui classificados como parte do eixo estrutural diegético, os quais promovem a exposição do processo de escrita ou do processo de criação da narrativa. Assim, o presente capítulo apresenta uma análise dos recursos estruturais diegéticos encontrados no romance, que são: comentários autorais; diálogo com o leitor; dramatização do ato de escrita e de leitura e desdobramentos de papéis e da narrativa.

3. EIXO ESTRUTURAL DIEGÉTICO

3.1 COMENTÁRIOS AUTORAIS

Sabemos que os comentários autorais atuam como recurso metaficcional por revelarem o processo de escrita e geralmente acarretarem uma discussão sobre escolhas linguísticas e fonológicas. Como ressalta Waugh: “the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction.”⁷³ (1984b, p. 6). Desse modo, é possível encontrar exemplos marcantes deste atributo no romance, embora McEwan tenha explicado no prefácio que retirou “some editorial comments”⁷⁴ (p. 7) e que isso afetou a escrita.

Salientamos que, os comentários autorais encontrados em *The Daydreamer* se voltam para a descrição do processo de criação narrativa através da imaginação. Isto porque tais comentários autorais que compõem o romance, em sua maioria, estão relacionados aos sonhos de Peter. Em outras palavras, em *The Daydreamer* os comentários autorais dizem respeito ao

⁷² “diegeticamente autoconsciente”

⁷³ “o menor denominador comum na metaficção é simultaneamente criar uma ficção e fazer um comentário sobre a criação desta ficção.”

⁷⁴ “alguns comentários editoriais”

ato de criar narrativas na mente. Tal característica está reforçada por alguns comentários que aparecem em “Introducing Peter”, os quais esclarecem a origem imaginativa das narrativas no romance. Todavia, para chegarmos a essa origem precisamos entender a relação entre o protagonista, seu hábito de sonhar acordado e o mundo dos adultos. Por isso, ao longo da introdução transcorrem declarações que explicam as dificuldades enfrentadas pelo garoto por ter o perfil de pessoa quieta, que não fala muito e que gosta de estar frequentemente sozinha, comportamento que está ligado ao hábito de sonhar acordado. Sobre isso, o narrador explica: “The trouble with being a daydreamer who doesn’t say much is that the teachers at school [...] are likely to think you are rather stupid. [...] No one can see the amazing things that are going on in your head.”⁷⁵ (p. 19).

Contudo, ao passo que Peter cresce ele compreende que as pessoas o entenderiam melhor se ele lhes contasse o que se passa em sua mente. “And Peter himself learned as he grew older that since people can’t see what’s going on in your head, the best thing to do, if you want them to understand you, is to tell them”⁷⁶ (p. 21). Assim, somos apresentados ao motivo que leva Peter a decidir contar o que se passa em sua cabeça. Mas além disso, chegamos a origem das narrativas que compõem o romance quando o narrador acrescenta: “So he began to write down some of the things that happened to him [...]. In this book you will find some of the weird adventures that happened in Peter’s head, written down exactly as they happened.”⁷⁷ (p. 21). Portanto, é possível observar, por estas palavras, que os comentários autorais encontrados em “Introducing Peter” induzem o leitor a acreditar que o romance é composto por narrativas escritas pelo próprio protagonista, em decorrência de suas aventuras imaginárias ocorridas na infância. Assim, a característica metaficcional destes comentários se dá por revelarem a produção da ficção através do próprio romance e da estatura do protagonista como o ‘criador’ da obra.

Em “The Bully”, os comentários autorais estão bastante relacionados à discussão sobre as fronteiras entre realidade e ficção, reafirmando a metaficcionalidade da obra. Patricia Waugh argumenta que: “[i]n showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.”⁷⁸ (1984b, p. 18). Esse aspecto abordado por Waugh ressalta a intrínseca relação

⁷⁵ “O problema de ser um sonhador que não fala muito é que os professores da escola [...] são mais propensos a pensar que você é estúpido. [...] Ninguém pode ver as coisas maravilhosas que estão passando na sua cabeça.”

⁷⁶ “E o próprio Peter aprendeu, à medida que envelhecia, que, uma vez que as pessoas não podem ver o que está na sua cabeça, a melhor coisa a fazer, se você quer que eles te entendam, é contar a eles.”

⁷⁷ “Então ele começou a escrever algumas das coisas que aconteciam a ele [...]. Nesse livro você irá encontrar algumas das estranhas aventuras que aconteceram na cabeça de Peter, escritas exatamente como aconteceram.”

⁷⁸ “[e]m nos mostrar como a ficção literária cria seus mundos imaginários, a metaficção nos ajuda a entender como a realidade que vivemos no dia a dia é similarmente construída, similarmente ‘escrita’.”

entre ficção e realidade através do poder criativo da palavra, onde o vínculo arte-vida pode ser estabelecido.

Nesse capítulo, vê-se o protagonista refletir a respeito do que é sonho e do que é realidade no seu mundo: “[...] he began to think that it was probably true that his life was just a dream.”⁷⁹ (p. 80). Nesse contexto, podemos entender que as reflexões de Peter sobre sonhos também são reflexões sobre a ficção. Isso é observado quando o personagem enxerga a si mesmo como autor do seu mundo e, consequentemente, responsável por tudo o que acontece nele: “He was standing in the garden one afternoon when he realised that if he was just dreaming the world, then everything in it, and everything that happened in it, was caused by him.”⁸⁰ (p. 79). Percebe-se que a mensagem transmitida através destes comentários autorais, bem como do tema central do livro, podem ser resumidos na fala do personagem: “‘I was *dreaming* about daydreaming’.”⁸¹ (p. 80, grifo do autor). Dessa forma, além de suscitar questionamentos sobre o conceito de realidade, estes comentários provocam no leitor a lembrança de que a história de Peter é também uma ficção, que contém dentro dela um personagem refletindo sobre ficção.

Em “The Grown-up”, o último capítulo do livro, observamos outro aspecto interessante de como os comentários autorais desnudam a construção narrativa através da mente de Peter. Esse capítulo mostra Peter em contato com outras crianças durante as férias na praia. Dentre muitas brincadeiras, Peter e as crianças gostam de criar histórias assustadoras para aterrorizar as mais novas, por exemplo, coisas sobre monstros marinhos com tentáculos ou um homem louco com cabelo de algas que mora numa caverna.

Peter, entretanto, possui uma relação intrínseca com suas narrativas, de modo que não pode simplesmente considerá-las brincadeira: “Peter worked so hard on these stories that he found himself unwilling to go into the cave alone, and when he was swimming he shuddered when a strand of seaweed brushed against his foot.”⁸² (p. 132). Aqui, o narrador aponta para três atitudes de Peter com relação às suas narrativas: ele projetou as histórias na mente, as contou em voz alta e agiu como se estivesse acreditando nelas. Assim, mais uma vez, o enredo de *The Daydreamer* faz uma alusão à criação da narrativa que acontece através da imaginação, ao mesmo tempo em que revela a relação estreita entre o autor e a narrativa criada, retomando a discussão sobre a conexão entre realidade e ficção.

⁷⁹ “[...] ele começou a pensar que, provavelmente, era uma verdade que sua vida era um sonho.”

⁸⁰ “Ele estava em pé no jardim, uma tarde, quando se deu conta que se o mundo era apenas algo sonhado por ele, então todas as coisas e tudo o que acontecia no mundo era causado por ele.”

⁸¹ “‘Eu estava *sonhando* sobre sonhar acordado’.”

⁸² “Peter trabalhou tão duro nessas histórias que se viu sem vontade de entrar na caverna sozinho, e quando estava nadando, estremeceu quando um fio de alga encostou em seu pé.”

3.2 DIÁLOGO COM O LEITOR

Em *The Daydreamer*, o diálogo com o leitor pode ser percebido principalmente pelo uso retórico do pronome pessoal “você”, o qual denota um tom de conversa e não somente de narração. Notamos que a narrativa sugere uma dupla interpretação quando apresenta o uso do pronome “você” numa declaração, pois a mensagem pode estar se referindo tanto à pessoa do leitor quanto às pessoas em geral. Nos dois casos, porém, o tom de conversa é suscitado. Esse tom perpassa todos os capítulos embora sua aparição aconteça em diferentes quantidades por capítulo.

Um efeito causado pelo uso deste pronome é o de participação, o qual pode ser notado quando o narrador insinua algo sobre o leitor. Por exemplo, no capítulo “The Grown-up”, por ocasião de uma comparação entre o mundo dos adultos e o das crianças, lemos a seguinte declaração “You could not exactly say that the parents never had fun.”⁸³ (p. 130). A expressão “You could not exactly say” sugere que o leitor, uma vez inserido na situação dada pelo romance, não seria capaz de afirmar com certeza o contrário do que o narrador está dizendo. Consequentemente, o leitor é levado a refletir se conseguiria mesmo imaginar tal coisa, questionando se o narrador tem razão ou não. Além disso, tal declaração permite que o leitor esteja consciente de si mesmo como leitor e, por conseguinte, consciente da obra como ficção.

Esta conversa com o leitor é reiterada quando o narrador faz declarações que supõem saber a opinião ou os pensamentos do leitor com relação a determinada situação. Por exemplo, no capítulo “The Cat” vemos o narrador supor que o leitor julgaria estranho o fato de um gato ser considerado membro da família Fortune: “If you believe it is strange to think of a cat as a real member of a family, then you should know that William’s age was greater than Peter and Kate’s together.”⁸⁴ (p. 42). Além disso, a expressão “then you should know” demonstra que o narrador está trazendo uma informação adicional que justifica o *status* de William como membro da família por supor que o leitor desconhece esse detalhe. De igual modo, no capítulo “Vanishing Cream” vemos outro exemplo de suposição sobre o leitor, quando o narrador faz perguntas retóricas sobre a importância dos objetos aparentemente inúteis que a família Fortune mantém em sua gaveteira: “What could you do with a single piece of jigsaw? But, on the other hand, did you dare throw it away?”⁸⁵ (p. 62). Através destas perguntas o narrador

⁸³ “Você não poderia exatamente afirmar que os pais nunca se divertiam.”

⁸⁴ “Se você acredita que é estranho pensar num gato como membro da família, então você deve saber que a idade de William era maior que a de Peter e Kate juntos.”

⁸⁵ “O que você poderia fazer com uma única peça de quebra-cabeça? Mas, por outro lado, você ousaria jogá-la fora?”

traz uma reflexão sobre atitudes normais do cotidiano das pessoas, que parecem fugir da lógica e do racional, e também parece supor que o leitor teria a mesma atitude numa situação semelhante. Dessa forma, este tipo de diálogo pode evocar uma aproximação entre o leitor e o narrador, uma vez que o narrador está constantemente se referindo ao leitor como alguém conhecido por ele.

O romance apresenta, ainda, outro tipo de diálogo que pode ser usado para promover uma empatia entre o leitor e o personagem. Isto acontece através de declarações que, ao utilizar o pronome “você”, colocam o leitor no lugar do personagem, como se o leitor estivesse dentro do universo do romance, vivendo as mesmas situações. Para ilustrar essa questão, podemos citar as descrições sobre o café da manhã da família Fortune, que aparecem em “The Cat”. Ao descrever a pressa com que a família se organiza antes de sair para o trabalho ou para a escola, o narrador aparentemente insere o leitor no meio do contexto através do uso do pronome “você”: “[...] and you had to grab whatever was cooking on the stove and find a place for yourself”⁸⁶ e também “[s]ometimes you had to snatch your piece of bacon from the frying pan before it was tipped into the cat’s bowl.”⁸⁷ (p. 41). Interessante observar que tais declarações funcionam para construir a ilusão da presença do leitor dentro do contexto do romance. É como se o narrador dissesse ao leitor ‘se você fizesse parte dessa família, como Peter faz, você viveria semelhante situação’. Em “The Bully” encontramos o mesmo tipo de diálogo:

The very name Barry Tamerlane was enough to make you feel an icy hand reaching into your stomach. You were frightened of him because every- one else was. [...] When you saw him coming, you got out of his way, and when he asked for your sweets, or your toys, you handed them over.⁸⁸ (McEWAN, 2000, p. 75).

Essa declaração nos dá margem para duas interpretações: a primeira é que o narrador está descrevendo como toda criança da escola de Peter se sente e age no que diz respeito ao valentão. A segunda é de que o narrador está supondo quais seriam os sentimentos e as atitudes exatas que o leitor tomaria em relação a Barry, se estivesse dentro do mundo do protagonista, vivendo no papel de uma criança. Assim, o leitor é convidado a se imaginar no lugar do protagonista, o que nos leva a um dos temas presentes no romance, que é o de se colocar no lugar de outra pessoa para entendê-la, evidenciado principalmente através das metamorfoses.

⁸⁶ “[...] e você tinha que pegar o que estivesse sendo cozido no fogão e achar um lugar para você”

⁸⁷ “Algumas vezes você tinha que pegar seu pedaço de bacon da frigideira antes que ele fosse jogado na tigela do gato.”

⁸⁸ “O próprio nome Barry Tamerlane era suficiente para fazer você sentir uma mão gelada atingindo seu estômago. Você tinha medo dele porque todo mundo tinha. [...] Quando o via chegando, você saía do caminho dele, e quando ele pedisse seus doces, ou seus brinquedos, você os entregaria.”

Mediante o exposto, verificamos que em *The Daydreamer* o diálogo promovido pelo narrador provoca implicações para o leitor. Por exemplo, conforme o narrador dirige-se ao leitor, este é levado a ter consciência de seu próprio papel como leitor e, por conseguinte, é conduzido à uma consciência do romance como ficção. Além disso, ao direcionar perguntas ao leitor, o narrador promove a participação deste, pois o leitor é levado a pensar nas questões que lhe são apresentadas. Ademais, ao supor sobre a atitude do leitor frente a determinadas situações ficcionais do enredo, o narrador torna possível que o leitor se imagine dentro do romance. Tal fator pode evocar empatia entre o leitor e os personagens ou/e entre o leitor e o romance em si.

Dessa forma, o recurso de diálogo com o leitor permite que o romance apresente a si mesmo como narrativa, uma vez que o narrador quebra a ilusão do realismo ao dirigir-se ao leitor. Assim, o romance não esconde seu caráter ficcional, mas o expõe. Além disso, suscita uma leitura crítica, ao passo que leva o leitor a imaginar-se nas situações propostas pela narrativa.

3.3 DRAMATIZAÇÃO DO ATO DE ESCRITA E DE LEITURA

Ao dramatizar o ato de escrita e de leitura, a narrativa de *The Daydreamer* torna o processo de criação perceptível através de sua própria narrativa. Para Huctheon, a metaficção adiciona a dimensão da leitura como um ato criativo e imaginativo, de maneira explícita, como um processo paralelo à escrita (1980, p. 151). Este aspecto também é comentado por Nobre, ao sustentar que “parodiados na obra metaficcional, os atos de escrita e de leitura tornam-se parte da diegese” (2019, p. 177). Entretanto, percebemos que o romance de McEwan dramatiza mais o ato da escrita que o ato da leitura, evidenciando a importância da imaginação, em seu papel e funcionalidade, como temática primordial no romance.

Um exemplo relevante nesse sentido pode ser visto no capítulo quatro, “The Bully”, no qual é possível observar a dramatização da criação de uma identidade; em outras palavras, da criação de um personagem. Nessa narrativa, vemos Peter refletir sobre o perfil do garoto que é o valentão da escola, Barry Tamerlane. Peter inicia seus pensamentos sobre Barry a partir de uma pergunta: “So what made Barry Tamerlane a successful bully? Peter had given this question a great deal of dreamy thought.”⁸⁹ (p. 75). Tal indagação expressa uma curiosidade investigativa, provocada pelo desejo de entender o perfil de alguém que chamou a atenção de

⁸⁹ “Então o que fez de Barry Tamerlane um valentão bem sucedido? Peter deu a essa pergunta uma boa soma de pensamentos imaginativos.”

Peter, no caso, do valentão. Além disso, a expressão “a great deal of dreamy thought” sugere que Peter refletiu sobre a questão à medida que sonhava sobre o tema. Logo, podemos entender que a forma com que Peter reflete sobre algo está intrinsecamente ligada ao ato de sonhar, ou de criar narrativas na mente.

Assim, as reflexões de Peter sobre o perfil de Barry suscitam duas conclusões imediatas: “The first was that he seemed to be able to move in the quickest way between wanting something and having it. [...] The second reason for Tamerlane’s success was that everyone was afraid of him.”⁹⁰ (p. 75). Além destas conclusões, vemos várias outras descrições de como Peter traça o perfil de Barry na sua mente, duas delas são: “He was frightening because he had a reputation for being frightening”⁹¹ (p. 75) e “How strange that he didn’t mind being without friends, or having everyone hating and avoiding him.”⁹² (p. 76). Entretanto, Peter consegue um maior contato com Barry comparecendo à sua festa de aniversário e, nessa ocasião, constata um fato contrário a todos os aspectos que ele já conhecia sobre o valentão. O fato era que Barry, muito diferente do garoto violento da escola, comportava-se como um menino gentil quando estava em casa. Assim, a junção de todas as reflexões de Peter sobre o perfil do valentão com o contraponto sobre seu lado gentil, permitiu que Peter chegasse a conclusão de que a identidade de Barry não passava de uma construção:

It’s obvious, he thought. We do. We’ve dreamed him up as the school bully. He’s no stronger than any of us. We’ve dreamed up his power and his strength. We’ve made him into what he is. When he goes home no one believes in him as a bully and he just becomes himself.⁹³ (McEWAN, 2000, p. 84).

Dessa forma, ao analisarmos o enredo de “The Bully”, consideramos que esta narrativa dramatiza o processo de escrita ao passo que revela a construção da identidade de Barry. Assim, Barry representa a criação de um personagem, uma vez que sua identidade é construída, mesmo que seja por aquilo que as pessoas pensam dele. Por outro lado, tanto as crianças quanto os adultos de “The Bully” representam o fazer de um escritor, por imaginarem um perfil para Barry e lhe concederem caráter. Peter, por sua vez, dramatiza o processo de leitura, pois representa o papel de um leitor instruído, que não contenta-se apenas com o que lhe é apresentado, mas busca nas entrelinhas uma maior investigação sobre o assunto.

⁹⁰ “A primeira era que ele pareceu ser capaz de avançar, da maneira mais rápida, entre o estado de querer alguma coisa e o de possuí-la. A segunda razão para o sucesso de Tamerlane era que todo mundo tinha medo dele.”

⁹¹ “Ele era amedrontador porque ele tinha a reputação de ser amedrontador.”

⁹² “Quão estranho era ele não se importar em não ter amigos, ou ter todo mundo odiando e evitando ele.”

⁹³ “É óbvio, ele pensou. Nós fazemos isso. Nós temos imaginado ele como o valentão da escola. Ele não é mais forte que qualquer um de nós. Nós temos imaginado o poder e a força dele. Nós o temos tornado no que ele é. Quando vai para casa, ninguém acredita que ele é um valentão, então ele simplesmente se torna ele mesmo.”

Ao abrir o conceito de leitura para um sentido mais amplo, torna-se perceptível que Peter faz leituras do mundo ao seu redor o tempo todo, uma vez que ele é motivado a dar asas à imaginação quando reflete sobre as situações que o circundam. Assim sendo, constatamos que a dramatização do ato de escrita e de leitura vista em “The Bully” aponta para o aspecto metaficcional do romance por representar, através de sua própria diegese, o processo criativo.

3.4 DESDOBRAMENTO DE PAPÉIS E DA NARRATIVA

O desdobramento de papéis e o desdobramento da narrativa são mais dois elementos característicos da metaficção e intensamente trabalhados em *The Daydreamer*. A multiplicidade de papéis, por exemplo, pode ser vista através das metamorfoses que acontecem em Peter, as quais destacam-se por constituírem um dos temas principais do romance, que é a transformação. Dentre os sonhos imaginados por Peter, presenciamos a metamorfose do personagem quatro vezes. A primeira acontece em “The Dolls” quando o corpo do personagem é desmembrado como o corpo de uma boneca. A segunda, em “The Cat”, quando Peter troca de corpo com seu gato William. Mais a frente, em “The Baby”, vemos Peter trocar de corpo com o bebê Kenneth. E por último, em “The Grown-up”, Peter tem o corpo transformado em seu estado adulto.

Além disso, ainda nos sonhos de Peter, o personagem desempenha o papel de herói quando salva sua irmã de lobos famintos em “Introducing Peter”, bem como o papel de responsável pela casa, quando passa a noite sozinho em “Vanishing Cream” e de detetive, quando se empenha em pegar o ladrão em “The Burglar”. Dessa forma, o romance de McEwan foge constantemente do conceito de papel fixo tradicionalmente desempenhado por personagens, ao mesmo tempo em que promove uma mudança de focalização através dessa substituição de papéis.

Com relação ao tema de transformação, podemos dizer que este sugere mais de um significado, isto é, as metamorfoses de Peter podem indicar: a atitude moral de se colocar no lugar do outro para entendê-lo; o desenvolvimento da maturidade; e a complexa relação entre sonho e realidade. Esses motivos nos levam a entender a importância da multiplicidade de papéis evidenciada no romance.

Um dos tipos de desdobramentos mais relevante em *The Daydreamer* acontece em relação às narrativas que este contém. Este desdobramento manifesta-se pela transição entre a descrição do mundo ‘real’ de Peter e a descrição do mundo imaginário do personagem. Sendo

assim, a narrativa de *The Daydreamer* desdobra-se em várias narrativas curtas criadas pela mente de Peter, as quais aparecem dentro de cada capítulo e também na introdução.

Interessante observar que ao passar da ‘realidade’ de Peter para seu sonho, o narrador continua o mesmo, em terceira pessoa. Este fator contribui para a ilusão de que a narrativa continua na mesma dimensão, na ‘realidade’ de Peter. Dessa forma, a fronteira entre as dimensões que existem dentro da narrativa é estreitada. Sendo assim, a metaficção em *The Daydreamer* é, também, demonstrada por esta duplicação, como aponta Bernardo: “[a metaficção] trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma.” (2010, p. 9).

Por conseguinte, compreendemos que tanto o desdobramento de papéis quanto o desdobramento da narrativa propiciam a evidência do ato da escrita. Isto porque os papéis e as narrativas criadas pela mente de Peter representam a criação ficcional. Portanto, a partir das análises apresentadas no segundo e no presente capítulo, fica evidente que o romance *The Daydreamer* manifesta caráter metaficcional. A seguir, apresentaremos algumas considerações finais acerca desse trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O tema proposto por esta pesquisa foi despertado a partir de uma curiosidade sobre o processo de construção ficcional. Ao revisitarmos os postulados de Linda Hutcheon, Patricia Waugh e Gustavo Bernardo, pudemos compreender a metaficção como estética que, dentre muitas funções, dá visibilidade à feitura da ficção. Por este motivo, a metaficção tornou-se a escolha adequada para a fundamentação teórica concernente ao nosso objeto de pesquisa. Encontramos, então, no romance inglês *The Daydreamer* (1994), de Ian McEwan, uma narrativa que, através da metaficção, demonstra o fazer ficcional ao passo que aborda a imaginação como temática principal. Logo, objetivamos examinar como a metaficção é construída na narrativa de *The Daydreamer*.

A partir da leitura teórica, notamos que embora a metaficção não seja um fazer artístico específico da atualidade, tem recebido notoriedade e se estabelecido como paradigma por ser um meio apropriado de representação do contexto pós-moderno (NOBRE, 2019, p. 277). Examinando a produção artística da contemporaneidade, encontramos as seguintes características da literatura metaficcional pós-moderna: autorreflexividade, descentralização do sujeito, multiplicidade de perspectivas narrativas, interação entre ficção e não-ficção, multiplicidade de discursos, intertextualidade e criação de novos gêneros. Vimos que segundo Hutcheon o pós-modernismo é “fundamentally contradictory, resolutely historical and inescapably political”⁹⁴, características estas que são bem representadas pela metaficção. Diante disso, podemos compreender a relevância de investigar a construção metaficcional em uma obra literária infantil como *The Daydreamer*.

Para análise da metaficcionalidade na obra *The Daydreamer*, dividimos a pesquisa em dois eixos (linguístico e estrutural diegético), a partir dos quais investigamos oito recursos construtores da metaficcionalidade na obra. No eixo linguístico foram analisados: paratextualidade, intertextualidade, jogos de palavras e expressões de transição. No eixo estrutural diegético, analisamos os recursos: comentários autorais, diálogo com o leitor, dramatização do ato de escrita e de leitura, e desdobramentos de papéis e da narrativa.

A análise dos recursos linguísticos no capítulo dois, nos permitiu enxergar como a metaficcionalidade pode ser construída com o manuseio da língua. A paratextualidade e a intertextualidade mostraram-se pertinentes para fazer o romance transcender o texto narrativo e gerar outros significados, uma vez que a língua é utilizada para dialogar entre textos e

⁹⁴ “fundamentalmente contraditório, resolutamente histórico e inescapavelmente político.”

contextos. Seja conversando com textos contidos no próprio livro, ou com textos que estão fora dele. De igual modo, o exame dos jogos de palavras revelou-nos o uso imprescindível da língua para produzir efeitos na leitura, como sonoridade, repetição e ironia. Por exemplo, o uso de letras maiúsculas para evocar a diferença de tom na leitura em voz alta; a repetição de palavras e de ideias que aproxima a leitura de *The Daydreamer* à narrativas rimadas, de cunho infantil; e a ironia que pode suscitar tanto um tom crítico quanto cômico.

Ainda no eixo linguístico, ao verificar as expressões de transição, encontramos o uso da língua para representar a transição entre dimensões, quando a narrativa passa de uma ‘realidade’ para outra. Ao investigar minuciosamente este recurso, notamos que a transição entre ‘realidades’ se dá primeiro por uma descrição do personagem na dimensão em que ele se encontra no momento (como sua localização e seus sentimentos), seguida de algumas palavras específicas que demonstram o início da dimensão seguinte na qual ele está mergulhando.

Os recursos verificados no eixo estrutural diegético nos mostraram como a narrativa de *The Daydreamer* revela sua ficcionalidade e usa sua diegese para representar o processo de escrita. Notamos que os comentários autorais evidenciam o processo de criação narrativa através da imaginação. O diálogo com o leitor, por sua vez, é um recurso que permite o romance mostrar a si mesmo como ficção, por quebrar a ilusão do realismo ao levar o leitor a lembrar, constantemente, de seu *status* como leitor. Este recurso também pode suscitar uma leitura crítica, uma vez que o narrador dirige perguntas ao leitor possibilitando a reflexão.

A investigação sobre a dramatização do ato de escrita e de leitura, permitiu-nos compreender como a diegese de *The Daydreamer* representa o processo de criação e de interpretação da narrativa. Encontramos na narrativa o exemplo significativo de um personagem que retrata a criação de uma identidade, em outras palavras, este personagem representa a criação de um personagem. Encontramos, igualmente, a representação da leitura configurada no personagem principal, Peter, o qual demonstra fazer constantes leituras do mundo ao seu redor.

De igual modo, a análise sobre o desdobramento de papéis e da narrativa relacionou-se primordialmente à diegese. Notamos que a multiplicidade de papéis efetuada pelo protagonista, por exemplo, evidencia o fazer escritural uma vez que os papéis criados pela mente de Peter representam a criação ficcional. Ao examinarmos o desdobramento da narrativa, percebemos que este é ocasionado pelas narrativas curtas criadas, igualmente, na mente de Peter. Tais narrativas, imaginadas pelo personagem, dão destaque ao processo de escrita, uma vez que consistem, também, numa representação do fazer ficcional.

Assim, concluímos que a metaficcionalidade do romance *The Daydreamer* é evidenciada por recursos linguísticos e estruturais diegéticos, os quais permitem, dentre outros aspectos, a compreensão do processo de construção ficcional. A imaginação, por sua vez, é o tema através do qual o romance espelha esta construção. McEwan torna clara a importância da imaginação em *The Daydreamer* ao fechar o romance com uma cena que descreve mais um sonho de Peter, na qual ele imagina-se deslizando sob a areia da praia. “He felt nimble and weightless as he skimmed across the sand. I’m about to take off, he thought.”⁹⁵ (p. 144).

Cabe retomarmos à argumentação de Patricia Waugh quando afirma que a metaficção busca questões interessadas em saber como os seres humanos refletem, constroem, e mediam sua experiência de mundo (1984b, p. 2). Podemos entender, então, que as experiências imaginárias do protagonista em *The Daydreamer* constituem o cerne do caráter metaficcional da obra, pois representam a maneira como o ser humano cria realidades na mente, se relaciona com elas, e como isso afeta seu cotidiano.

“Was he daydreaming, or was he flying?”⁹⁶ (p.144) são as últimas palavras do romance. Nelas, encontramos a síntese de toda a representatividade sobre o processo de criação ficcional proposta pela obra de McEwan. Encontramos, igualmente, o levantamento de uma questão que retrata o delicado debate entre realidade e ficção, temas estes que são alvo de grandes discussões na literatura.

⁹⁵ “Sentiu-se ágil e leve como se estivesse deslizando sob a areia. Estou prestes a decolar, ele pensou.”

⁹⁶ “Ele estava sonhando, ou estava voando?”

REFERÊNCIAS

- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- DOCHERTY, Thomas. "Postmodernism: an introduction". In: **Postmodernism: a reader**. New York, London: Harvester Wheatsheaf, 1993a, p. 1-31.
- FERNANDES, Gisele Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; Osana, Lúcia (Orgs.). **Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009a. p 301-315.
- FERREIRA, A.B.de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2.ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- GÉRARD, Genette. **Paratextos editoriais**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009b.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox**. London: Routledge, 1980.
- _____, Linda. **Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox**. London: Routledge, 1984a.
- _____, Linda. Beginning to Theorize Postmodernism. In: NATOLI, Joseph; HUTCHEON, Linda (ed.). **A postmodern reader**. New York: State University of New York Press, 1993b. p. 243 – 272.
- KAFKA, Franz. **A Metamorphose**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- MALCOLM, David. Understanding Ian McEwan. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.
- MCEWAN, Ian. **The Daydreamer**. With Illustrations by Anthony Browne. London: Jonathan Cape, 1994.
- _____, Ian. **The Daydreamer**. New York: Anchor Books, 2000.
- NEURU, Lucinda L. **Metamorphosis: Some Aspects o this Moti in Ovid's Metamorphoses**. Ontario: McMaster University, 1980.
- NOBRE, Lúcia. **Jogo de Espelhos em Atonement: trajetórias e implicações da metaficcionalidade**. João Pessoa: Ideia, 2019.
- POE, Edgar Allan. **The Philosophy of Composition**. In: BRADLEY ET alli (Ed.). **The American Tradition in Literature**. 5th Ed. Vol. 2. New York: Randon House, 1981, p. 1064-1074.
- ROBERTS, Ryan. **Conversations with Ian McEwan**. ed. Ryan Roberts. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London and New York: Methuen, 1984b.

SITES VISITADOS

<<http://www.ianmcewan.com>>. Acesso em: 02 mar. 2011. Acesso em: 08 jul. 2019.

<<https://www.nps.gov/moru/learn/historyculture/why-these-four-presidents.htm>>. Acesso em: 30 de jul. 2019.

<https://www.imdb.com/title/tt0110989/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1>. Acesso em: 30 de jul. 2019.

<<https://www.nps.gov/moru/learn/historyculture/why-these-four-presidents.htm>>. Acesso em: 30 de jul. 2019.

<https://www.imdb.com/title/tt0099785/?ref_=nv_sr_1?ref_=nv_sr_1>. Acesso em: 31 de jul. 2019.

<https://harveycomicsdatabase.fandom.com/wiki/Richie_Rich>. Acesso em: 01 de ago. 2019.

<<https://dictionary.cambridge.org>>. Acesso em: 04 ago. 2019.

<<https://www.britannica.com/biography/Ian-McEwan>>. Acesso em: 18 ago. 2019.

<<https://literature.britishcouncil.org/writer/ian-mcewan>>. Acesso em: 18 ago. 2019.